

Le bassin et l'aiguière dits de *La Tempérance* et de *La Charité* de François Briot dans la littérature et l'iconographie

André Lienhart

1. Introduction

En préambule de cette analyse, fort longue et prenant à l'occasion des chemins de traverse, il est nécessaire de préciser succinctement ce qui l'a occasionnée et quel en était l'objectif.

L'origine est bien sûr la découverte du bassin. Ce fut en 1987 chez un antiquaire d'Avignon, à l'occasion d'une halte. Il était en mauvais état, ce qui rendait son prix abordable. Après son nettoyage et sa mise en valeur, la piste menant à son auteur a été fournie peu après par la découverte au musée d'Orsay, de nouveau fortuite, d'une œuvre en étain présentant certaines similitudes : *Les Arts*, par Jules Brateau, médaille d'or à l'Exposition universelle de 1889.



De gauche à droite : Jules Brateau, *Les Arts* (photographiés à Paris au musée des Arts décoratifs), François Briot, *La Tempérance* (Paris, musée du Louvre, collection Sauvageot, OA690 et OA691)

La notice du musée d'Orsay indiquait en effet que l'œuvre s'inspirait de celle de François Briot. L'étape suivante a été la recherche d'informations sur cet artiste. À l'époque, c'était la consultation d'ouvrages dans une bibliothèque. Ce fut celle du Centre Pompidou à Beaubourg, ouverte le dimanche, où des notes manuscrites purent être prises, notamment dans la partie du livre de Boucaud et Frégnac consacrée aux « étains nobles » et l'encyclopédie allemande « Thieme-Becker » [1, 2]. L'authentification de l'auteur du bassin acheté ne fit aucun doute devant les illustrations, mais fit apparaître un manque : celui de l'aiguière. Ce manque fut comblé plus de vingt ans plus tard, toujours fortuitement – à condition de ne pas être trop strict dans la définition de ce mot –, lorsqu'elle fut trouvée sur le marché de Beaune chez un brocanteur. Après qu'elle eut été rendue présentable, les recherches ont été relancées. C'était initialement pour identifier avec certitude les allégories qui y figurent, mais il s'ensuivit un approfondissement considérable, et ce pour trois raisons principales.

- La première est, qu'au fil du temps, du hasard (?), des visites et des lectures, des questions avaient émergé depuis les recherches initiales, telles que : les initiales « *FB* » se trouvent-elles bien là où les auteurs consultés les ont décrites ? Quelles sont ces œuvres d'Étienne Delaune dont nombre de notices de musée indiquent qu'elles ont été la source d'inspiration de Briot ? Quel modèle a servi au trophée de Wimbledon, très semblable ?

- La deuxième raison est que l'informatique permettait désormais de faire des recherches d'un peu partout, à n'importe quelle heure.

- La troisième, liée à la précédente, est qu'une méthode utilisant l'informatique avait été mise au point pour mener des recherches de ce genre [3-5]. Toutefois, une difficulté inédite s'est alors présentée, car il s'agissait moins de mots, tels « curare » ou « urari » [3], ou de locutions, comme « espérer pour entreprendre » [5], que d'images, ce que les moteurs de recherche ne permettent pas de faire directement à l'heure actuelle. À cette difficulté s'est ajoutée celle de la *probatio diabolica*, l'absence de preuve n'étant pas la preuve de l'absence : ce n'est pas parce qu'un modèle, une référence, n'ont pas été retrouvés, qu'ils n'existent pas. Or, la suspicion grandissait que, pour citer des modèles aux décorations de François Briot, les auteurs s'étaient plagiés sans vérifier leurs sources, à l'instar de ce qui avait été constaté à propos de la première importation de curare en Europe [3], ou de l'auteur d'une devise [5]. Avant d'émettre une telle opinion, une vérification soigneuse était évidemment nécessaire. Il en était de même pour préciser le modèle du trophée de Wimbledon. Outre les recherches par ordinateur, ces vérifications ont conduit dans différents musées, bibliothèques et archives, à Paris, Écouen ou Lyon, mais aussi Genève, Zürich, Berlin, Londres (Archive of Art & Design, Heinz archives, Wimbledon library), Los Angeles (Research Getty Institute) ...

Voilà ce qu'il en est de la démarche, analogue à celle des travaux précédents, mais rendue plus difficile pour les raisons qui viennent d'être évoquées.

Le résultat de ces recherches est pour le moins touffu. C'est que, n'ayant pas de destinataire décidé *a priori*, il n'a pas de vocation pédagogique. Son aspect « perecquien » n'est qu'un moyen de s'y retrouver dans la masse des informations – bibliographiques et iconographiques – collectées. En effet, ici comme dans les autres travaux, la précision du détail recueilli prévaut sur son interprétation. D'une part, cette précision a le mérite d'être objective, alors que toute interprétation est nécessairement subjective. D'autre part, lorsque de telles recherches sont entreprises, il est impossible de savoir quel détail ouvrira la piste d'une découverte intéressante, lequel n'apportera rien de nouveau ou conduira à une impasse. Dès lors, la précision du recueil de l'information trouvée, son classement dans un chapitre ou une annexe, constituent un gain de temps considérable lorsqu'on souhaite rapprocher telle nouvelle « pièce du puzzle » d'une autre, pouvant dater de plusieurs mois, voire années. Il en résulte un texte principal, centré sur le *bassin et l'aiguière de La Tempérance*, et plusieurs annexes, constituées pour ne pas perdre les informations progressivement collectées. La table des matières est située à la fin du texte principal.



PAUL RICHER (1849-1935) MEMBRE DE L'ACADEMIE DES BEAUX-ARTS ET DE L'ACADEMIE DE MEDICINE. SCULPTEUR ET ANATOMISTE
 • A REPRÉSENTE EN CE GROUPE L'IDEAL DU NU FEMININ DANS L'ART •
 • SELON LES MAÎTRES DE LA RENAISSANCE FIGURE DE GAUCHE • SELON LES ANTIQUES FIGURE DU MILIEU • SELON NOS CONCEPTIONS MODERNES 1910 FIGURE DE DROITE



Tres in Una. Œuvre de Paul Richer, exposée à la mairie du 8^e arrondissement de Paris (photographies du 06/07/2013)

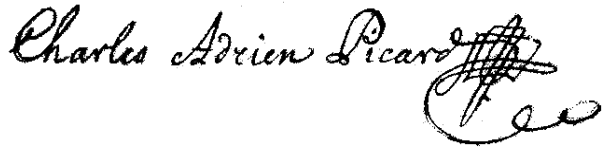
À gauche, l'attribut de la Renaissance est une aiguière attribuée à Briot, de la collection Révoil du Louvre (cf. *infra* et annexe 3)

2. Premières descriptions – Les collectionneurs au XIX^e siècle en France

La collection Picard

Je n'ai trouvé qu'une mention du *bassin de La Tempérance* antérieure au XIX^e siècle. Elle est dans le catalogue de la vente à Paris de la collection de Charles-Adrien Picard, publié en 1779 par Jean-Baptiste Glomy [6]. On sait peu de choses du collectionneur [7]. Glomy était au contraire un expert célèbre, auquel Picard était parfois associé [8] ; il était en outre encadreur, spécialiste des peintures sous verre (*égloimisé*) et « dessinateur au coin des rues de Bourbon et de Saint-Claude, près la porte Saint-Denis, chez un Tapissier » [6, 7].

58 Un grand Plat de métal, parfaitement sculpté & réparé, dans l'intérieur duquel se voient différents sujets en bas-relief. Au milieu s'élève une bordure qui encadre un médaillon, représentant la Tempérance, par une femme assise, tenant de sa main droite une coupe, & de sa gauche une équerre, avec d'autres attributs; sur le haut est écrit, TEMPERANTIA. Autour de ce médaillon, dans le fond du plat, on voit les quatre Elémens dans des cartouches ovales, caractérisés par des Divinités, avec le nom de chaque Elément. Sur le rebord du plat se voient huit bas-reliefs ovales, représentant les Sciences & les Arts, figurés par des femmes, avec leurs attributs & le nom en latin de chaque sujet; le reste du plat est orné d'Arabesques de bon goût; dans la concavité qui est dessous, on voit dans une médaille le Portrait de François Briot, Auteur de ce bel Ouvrage, dont le dessin est tout-à-fait dans le style du Primatice; ce qui pourroit faire croire que ce morceau feroit du temps de François I^{er}. Il porte 17 pouc. de diamètre. [6]



Quel était ce Picard? Un obscur, comme il y en a tant parmi les collectionneurs; à coup sûr, un passionné, un clairvoyant et un précurseur. Il est l'auteur d'une *Dissertation en forme de lettre adressée à M. D..., de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres en 1758*, avec une planche et l'épigraphie : *Davus sum non Œdipus*. M. Picard n'était pas, nous dit Glomy. « du nombre des favoris de la fortune, à qui il est permis de former des collections considérables en tous genres ». Le cabinet était même installé rue Saint-Martin. « dans un réduit plus que philosophique » où, « l'obscurité du lieu » ne permettait pas de voir tous les objets. [7]

Si l'on sait qu'une partie des livres de Picard [9], non moins précieux que ses objets d'art, sont aujourd'hui à la Bibliothèque de l'Arsenal après être passés dans celle du marquis de Paulmy [10], aucune information n'a pu être trouvée sur le devenir de cet exemplaire du bassin.

La collection de Léon Dufourny

Après le décès de ce conservateur honoraire des tableaux du musée royal de France, sa collection a été dispersée à Paris en 1819, et le catalogue en a été dressé par L.J.J. Dubois [11].

315.***. Etain. Ouvrage du seizième siècle.

Bassin de forme ronde orné dans son intérieur et sur ses bords, d'arabesques en relief, et de treize encadrements qui contiennent les sujets suivants :

Au centre, la Tempérance; autour d'elle, le Feu, l'Air, l'Eau et la Terre. Sur le bord du bassin, Minerve, l'Astrologie, la Géométrie, l'Arithmétique, la Musique, la Rhétorique, la Dialectique, et la Grammaire.

Derrière ce bassin est placé un médaillon également en étain, qui représente une tête d'homme vue de profil. Autour d'elle, on lit l'inscription suivante : FRANCISCVS BRIOT SCVLPEBAT (1).

Nous connoissons deux bassins entièrement semblables, l'un qui est en terre cuite émaillée, appartient au Muséum royal de France (2). Le second qui est en étain comme le nôtre, mais qui a souffert quelques dégradations, fait partie du cabinet de M. le chevalier Alexandre Lenoir.

Diamètre, 44 cent. 1/2.

(1) Nos recherches sur ce nom ne nous ont indiqué qu'un Nicolas Briot, tailleur général des monnaies et inventeur du balancier, qui vivoit dans le dernier siècle, ainsi qu'un graveur qui existoit vers la même époque. Ce dernier a exécuté d'après Saint-Igni, une suite de *divers habillemens à la mode*, ainsi qu'une planche sur laquelle on voit l'Oraison Dominicale représentée par un très-grand nombre de figures. Voy. Gori, Fontenai, Basan, Heineken, et les *Biographies modernes*.

(2) Galerie d'Apollon, n° 511.

La collection d'Alexandre Lenoir

L'exemplaire mentionné par L.J.J. Dubois en 1819 se retrouve en 1837 dans le catalogue de la vente de la collection du fondateur du Musée des monuments de France sous la Révolution [12].

136. Plateau en étain , exécuté dans le XVI^e siècle par François Briot, le plus habile artiste dans ce genre.



Alexandre Lenoir par J. L. David en 1817



Pierre Révoil par J.A.D. Ingres en 1797

La collection Révoil

Ce peintre lyonnais (1776-1842), amoureux du Moyen-Âge et de la Renaissance, était un spécialiste des tableaux d'histoire concernant ces époques, alors désignées sous le même vocable de « Moyen-Âge ». La trace de ses objets d'art se retrouve dans ses œuvre [13] :

L'étude et la description du moyen âge dans ses peintures sont étroitement liées à sa collection ¹⁰.

[13] (p. 54)

26. On retrouve dans son tableau « François I^{er} armant son petit-fils chevalier » (Aix-en-Provence, Musée Granet), une aiguière inspirée de celle de Briot qu'il possédait (Louvre, MR R. 101). Elle est tenue par la dame située au premier plan.

[13] (p. 61)

26. On retrouve dans son tableau « François I^{er} armant son petit-fils chevalier » (Aix-en-Provence, Musée Granet), une aiguière inspirée de celle de Briot qu'il possédait (Louvre, MR. R. 101). Elle est tenue par la dame située au premier plan.



Aiguière de forme semblable au modèle, mais avec une décoration différente

François I^{er} armant chevalier son petit-fils François II, par Pierre Révoil (1824), [musée Granet](#)



La convalescence de Bayard, par Pierre Révoil (1817), [musée du Louvre](#) (Sully, salle 57)

Sa collection a été acquise par Charles X pour le musée du Louvre en 1828, au prix de 80 000 F. L'inventaire du département des objets d'art du Moyen-Âge, de la Renaissance et des Temps Modernes exposés au Louvre, publié en 1853 par le conservateur de ce département, Léon de Laborde, décrivait ainsi les pièces de Briot¹ [14] :

1040. — AIGUIÈRE en étain doré, par François Briot (xvi^e siècle). Haut., 0,295. Elle est ornée de reliefs dont les motifs principaux représentent la Guerre, la Paix et l'Abondance (Révoil, 102).

1041. — BASSIN en étain doré, par François Briot (xvi^e siècle). Diam., 0,456. Il est richement orné de reliefs. Au centre est figurée la Tempérance ; sur le fond sont les quatre éléments ; sur le bord, Minerve et les Sciences ; au revers du bassin est l'image en buste et en relief du sculpteur, autour de laquelle on lit : *Sculpebat Franciscus Briot* (Révoil, 101).



Pierre Révoil par C. D. Césarine en 1810

L'aiguière – représentée par Richer – n'était pas celle de *La Charité* (cf. annexe 3 : l'aiguière du *bassin de Mars*), mais le bassin était celui de *La Tempérance*, ce qui en fait un des premiers exemplaires exposé dans un musée public, après celui de Lyon (cf. chapitre 4). Il a été de nouveau mentionné, en 1863 dans *Les monuments de l'histoire de France* [15], en 1881 dans *La France protestante* [16], en 1886 lorsque Louis Courajod, alors conservateur au musée du Louvre, publia l'inventaire² précis de la collection Révoil [17].

Aiguière et bassin en étain doré, ornés de bas-reliefs allégoriques, par François Briot. Musée du Louvre ; objets divers, n^o 1040, 1041. Comte de Laborde, p. 405.

[15]

¹ Le numéro suivant « Révoil » correspond à la numérotation actuelle « MR R », pour Musée Royal, Révoil.

² La numérotation utilisée par Courajod est celle de l'inventaire manuscrit établi lors de l'achat de la collection.

Les mêmes ornements semblent reproduits dans un *Bassin en étain doré*, que possède le Musée du Louvre. collection Révoil, et dont M. de Laborde donne la description.

[16]

91. Vase et bassin du XVI^e siècle, en étain doré, par François Briot, célèbre potier de ce temps; son portrait en médaillon se trouve au-dessous du bassin dans la partie concave.

[17]

Les pièces de ces premières collections n'ont plus guère été signalées par la suite, le devant de la scène ayant été occupé par celles d'autres collectionneurs.

La collection Du Sommerard

Alexandre Du Sommerard, qui avait acheté l'hôtel de Cluny pour servir de cadre à sa célèbre collection, était en effet un homme de communication [18].

Pendant près de dix ans (1832-1842), le logis de l'amateur devint l'une des curiosités de Paris. Du Sommerard était accueillant, ouvrant ses portes deux fois par mois aux visiteurs. Les dames venaient s'émerveiller devant les hommes d'armes gardiens du lit de François I^{er}, les retables énormes encombrant la chapelle, les émaux de Limoges somptueux, la table chargée de plats de Palissy, d'étains de Briot, de cristaux scintillants; les écrivains, les journalistes payaient l'hospitalité en articles abondants et louangeurs, tels Emile Deschamps (*Journal des anecdotes*, mars 1834), la belle Rosa de Saint-Surin, dont les admirations et les émotions littéraires furent recueillies dans un charmant petit volume, délicatement imprimé, vendu par la docte librairie Techener (1835, in-8°), l'inévitable Jules Janin (*Cabinet de l'amateur*, tome I);



Alexandre Du Sommerard
par Émile Lassalle

Il publia en 1834 un livre décrivant sa collection [19] :

Ces belles aiguières en étain ou composition, œuvres de François Briot (2), signées sous le bassin, par le portrait de cet habile continuateur des travaux de Cellini, réclament aussi un moment d'examen.

A l'élégance de la forme, à la division des cartouches et à la pureté de leurs dessins, on voit qu'on est en pleine renaissance.

Ceux de ces ouvrages dont la faible complexion a résisté au temps et aux effets du bosselage et des nettoyages indiscrets, sont fort recherchés dans les collections.

(2) Le nom de Franciscus Briot, placé comme exergue autour d'un portrait sous le bassin, est, pour nous du moins, la seule trace de l'existence de cet artiste assez recommandable cependant, à n'en juger même que par cet ouvrage du beau style d'Henri II. Plus tard, un autre Briot (Nicolas) devint justement célèbre, comme graveur de monnaies et comme inventeur, ou du moins metteur en œuvre, du balancier monétaire, dont *La Croix du Maine*, dans sa Bibliothèque, attribue l'invention à *Abel Foulan*.

Toujours est-il que Nicolas Briot en proposa, dès 1615, l'application à la fabrication des monnaies de France, qu'on ne frappait qu'au marteau. Des rivalités déplorables et sans doute des considérations personnelles ou des calculs d'intérêt, comme il en surgit toujours dans nos déterminations administratives, firent repousser d'abord chez nous l'usage de cette belle découverte, que Briot, abreuvé de dégoûts, porta en Angleterre, où l'on fit moins de difficultés. Ce ne fut que 30 ans plus tard, qu'en cette matière comme en beaucoup d'autres semblables, nous fûmes réduits à aller emprunter *nos* procédés à l'Angleterre, qui conserva, avec une anticipation de jouissance, l'honneur, sinon le droit, de la découverte et surtout de son application.

La pureté des empreintes des aiguères et bassins de François Briot prouve la perfection, dès le milieu du 16^e siècle, de l'art plastique, si largement exploité de nos jours, comme succédant à la sculpture dans les *décor*s de nos appartements.

Ces épreuves, destinées à l'ornement des dressoirs de la bourgeoisie, se tiraient sans doute sur les belles pièces d'orfèvrerie dont la fabrication était si bien encouragée au 16^e siècle; et il est à croire qu'il en existait beaucoup de ce genre, et de plus précieuses encore, dans les deux cents pièces de vaisselle d'étain que Benvenuto sacrifia à toute chance, dans la fougue de ses inspirations, pour déterminer la réussite de la fonte de son Persée.

Dans un livre intitulé *Les Arts du Moyen-Âge*, le collectionneur souligne, dans une note, combien ces pièces étaient aussi méconnues en 1838 qu'en 1819, tout comme leur auteur [20] :

Nous ne parcourrons pas cette galerie, dont la vue, prise de l'arrière-salon, forme la pl. 4 du chap. II, sans rendre un nouvel hommage à l'art naïf et pur qui brille dans cette sculpture en bois de François Flamand (un enfant grandeur de nature); sans admirer le goût, la riche composition et la grâce de dessin de ces aiguières et bassins dus à un artiste français entièrement inconnu, bien qu'il ait pris le soin de graver son portrait, costume du temps de Henri II, et son nom (Franciscus Briot)¹, sur ses œuvres dignes de Cellini;

¹ Ici le silence des historiens de l'art, biographes, etc., devient inexplicable, en présence du *portrait* et du *nom* d'un artiste assez habile pour avoir produit des œuvres d'orfèvrerie aussi parfaites. Nouvelle preuve que jusqu'à cette époque, assez rapprochée, on ne considérait en général les artistes que comme des ouvriers travaillant à toutes chances, et n'ayant rien à prétendre au-delà du prix de leurs œuvres. Ceux dont le nom et les travaux ne sont pas restés entièrement en oubli, le doivent moins peut-être à leur mérite qu'à quelques circonstances accessoires. Sans la publication des *mémoires de Palissy*, la France ignorerait sans doute ce qu'elle doit à ce grand homme, tandis qu'en Italie, par exemple, la gloire de Benvenuto, soigneusement enregistrée par Vasari, écrivain si consciencieux à cet égard, n'eût presque rien perdu de la suppression des curieuses et vaniteuses révélations de ce grand artiste.

La collection et l'hôtel d'Alexandre Du Sommerard ont été achetés par l'État en 1843, pour en faire le musée de Cluny. Dans le catalogue de celui-ci, son premier conservateur – le fils, Edmond, du collectionneur – décrivait ainsi l'aiguière et deux exemplaires du bassin (avec la tête de la Tempérance située sous le grotesque séparant le Feu de l'Air pour le n° 1364, sous l'allégorie de l'Air pour le n° 1365 [21] (p. 12 et 95)) [22] :

1364. — Aiguière et son bassin en étain, décorée de figures et d'ornements en relief, exécutée par François Briot, sculpteur français du XVI^e siècle.

L'aiguière est couverte d'arabesques d'une grande richesse; la panse est décorée de trois médaillons qui renferment les figures de la Foi, de l'Espérance et de la Charité. L'anse est formée par une chimère renversée.

Le bassin est entièrement décoré de médaillons séparés par des arabesques et par des mascarons en relief. Le médaillon du milieu, celui qui soutient l'aiguière, représente la Tempérance; autour figurent les quatre Éléments avec leurs attributs; sur la bordure, les Sciences avec leurs emblèmes; puis au dos du bassin se trouve le portrait de l'auteur, avec la légende : *Sculpebat Franciscus Briot*.

1365. — Aiguière avec bassin de forme analogue à la précédente, exécutée par le même maître. — XVI^e siècle.

La décoration du bassin est la même que celle du n° précédent. La panse de la huiere seule présente quelque variété dans les sujets. Ici c'est l'histoire de la chaste Suzanne : Suzanne surprise au bain par les vieillards, le jugement et la lapidation des imposteurs.

Cette aiguière a été dorée ainsi que le bassin.



Photographie d'Edmond Du Sommerard

La « médiatisation » se poursuit, comme en témoigne un article, anonyme, du *Magasin pittoresque* en 1852 [23], repris peu après en anglais par *The illustrated magazine of art* [24].

MUSÉE DE CLUNY.

Voyez 1850, page 241.

ORFÈVREURIE DU SEIZIÈME SIÈCLE. — AIGUIÈRE SCULPTÉE
PAR FRANÇOIS BRIOT.

La hauteur du vase que nous reproduisons est de 30 centimètres; le périmètre, de 45; le diamètre du bassin, de 45.

La forme de l'aiguière est légèrement ovoïde; elle est divisée en trois zones; celle du milieu est elle-même divisée en trois compartiments, dans chacun desquels est représentée une des trois vertus théologales: la Foi, l'Espérance et la Charité. C'est la Foi qui paraît sur la face choisie par le dessinateur. Elle est représentée devant un autel, tenant d'une main les Écritures, et de l'autre la Croix; elle foule aux pieds une tête de mort. L'Espérance et la Charité sont représentées avec leurs attributs ordinaires: l'ancre pour la première; la corne d'abondance et les enfants pour la seconde.

Les deux autres zones sont ornées de figures de fantaisie, chevaux ailés, mascarons, génies, etc. Le col est orné de deux mascarons; sur la partie supérieure de l'anse est une femme en cariatide. Le pied est orné de deux bordures godronnées (*godrons*, petites entailles).

La décoration du bassin est encore plus remarquable que celle de l'aiguière; l'artiste y a déployé toutes les ressources de son art, en même temps que toutes les richesses de son imagination.

L'idée dominante, c'est que la tempérance est nécessaire à l'homme qui veut exceller dans les arts et les sciences: aussi la figure de cette Vertu est-elle représentée au centre du bassin, sur cette partie éminente que les gens de l'art nomment l'*ombilic*, et qui était destinée à recevoir le pied de l'aiguière. L'artiste, qui tenait à ce qu'il n'y eût pas d'équivoque sur sa pensée, n'a pas dédaigné de placer en légende les noms de toutes ses figures allégoriques. On lit donc *TEMPERANTIA* autour de ce sujet principal; on y voit représentée une femme assise au milieu d'un paysage riant; elle tient d'une main une aiguière, et de l'autre une coupe; les accessoires qui l'environnent sont autant d'allégories ingénieuses que nous nous contenterons d'indiquer, mais qui toutes font allusion aux bienfaits de l'eau: une faucille, symbole de la moisson; le trident de Neptune; le caducée de la Paix; le flambeau de l'Amour brisé par la Tempérance. Autour de l'*ombilic*, dans d'élégants cartouches séparés par des cariatides, sont les quatre éléments. L'Air est représenté par Mercure; l'Eau, par la nymphe d'un fleuve; la Terre, par une belle femme couchée et tenant des épis; le Feu, par un Mars assis, tenant d'une main la foudre et l'épée pour indiquer les propriétés destructives de cet élément, dont un four à chaux, d'où s'échappent des flammes, exprime l'action utile. On distingue aussi une salamandre, cet animal fabuleux qui avait, disait-on, le don de vivre dans le feu. Le plat bord du bassin est occupé par huit cartouches que séparent des motifs où la fantaisie se marie souvent à des allégories qu'il serait trop long d'expliquer toutes, mais qui ne sont cependant pas arbitraires. Quant aux huit compositions, elles font suite à cette idée principale, que la tempérance féconde la science. En effet, ces huit compositions sont consacrées aux sept arts libéraux et à Minerve, c'est-à-dire à la sagesse divine qui les inspire tous.

A l'époque où nous supposons que cette aiguière a été exécutée, pendant la seconde moitié du seizième siècle, les idées du moyen âge étaient loin d'être complètement oubliées. Les dieux de l'Olympe, ressuscités par les écrivains de la renaissance, se mêlaient bien déjà au cortège plus sévère de cette muse du moyen âge, encore si peu connue, que l'on appelle la *Scolastique*; mais, tout en s'écartant des doctrines de l'école, on n'avait pas encore désap-

pris ses formules. Ainsi, pour ne parler que de ce qui concerne notre sujet, on comptait encore quatre éléments et sept arts libéraux; mais déjà les sept arts libéraux, qui paraissent sur notre bassin, ne sont plus précisément ceux que l'on enseignait au neuvième siècle dans les écoles de Paris.



Musée de Cluny. — Aiguière en étain, par François Briot.
— Dessin de Thérond.

Dans la célèbre classification des arts et des sciences, appelée le *Trivium* et le *Quadrivium*, ou les *Sept arts libéraux*, classification attribuée par M. B. Hauréau, dans sa savante Histoire de la Philosophie scolastique, à Marcius Capella, écrivain du cinquième siècle, les trois arts du *trivium* (trois voies menant à la vérité) sont la grammaire, la dialectique et la rhétorique; les quatre sciences du *quadrivium* (quatre voies) sont la géométrie, l'arithmétique, l'astrologie et la musique. Ici les trois arts sont les mêmes, et ils sont rangés dans le même ordre; mais les sciences sont classées différemment. La musique est ici la première science; on considéra, en effet, longtemps cet art comme l'une des connaissances humaines les plus importantes; mais le changement le plus remarquable, c'est que la géométrie a disparu, confondue avec l'arithmétique ou avec la musique, pour faire place à l'architecture, sans doute à cause de l'éclat de l'architecture de la renaissance, qui devait si longtemps faire dédaigner les merveilles du moyen âge.

La Grammaire, le premier des arts dans les idées de l'école, est représentée par une femme qui tient une fontaine, c'est-à-dire la source de toute science. La Dialectique a un livre ouvert devant elle; de la main droite, elle tient un rouleau;

de la gauche, quatre clefs qu'elle cache derrière elle ; ces clefs sont celles qui ouvrent les portes de l'entendement humain. La Rhétorique tient un cœur enflammé, et pose la main gauche sur son propre cœur pour indiquer que la véri-

table éloquence vient du cœur. La Musique tient une mandoline, l'Arithmétique une horloge, l'Architecture une équerre et un compas, l'Astrologie un astrolabe.



Musée de Cluny. — Bassin de l'aiguère, par François Briot. — Dessin de Théron.

François Briot, auteur de ce chef-d'œuvre d'orfèvrerie, n'a été longtemps connu que des rares amateurs qui possèdent des exemplaires en étain de ce bassin et de cette aiguère. Il a eu la précaution de signer son œuvre ; mais sa signature se cache modestement sous le fond du bassin, qu'il faut retourner pour la lire autour d'un médaillon offrant le portrait de l'artiste, modelé par lui-même. Nous reproduisons ce curieux médaillon : Briot y est représenté dans le costume élégant et sévère de la fin du seizième siècle ; il porte les cheveux et la barbe courts, un collet presque uni, et un pourpoint très-simple. Ce portrait est fait hardiment ; la pose et la physionomie annoncent un homme énergique et intelligent ; on lit autour : *Sculpsit Franciscus Briot* (François Briot sculpta). Nous avons fait dessiner ce précieux monument au Musée de Cluny ; nous en connaissons une seconde épreuve en étain dans le célèbre cabinet de M. Charles Sauvageot. Il est probable que l'original, fait en cire, avait été exécuté en argent pour quelque prince ou seigneur, et reciselé par l'auteur. C'était au moyen

d'un moule pris sur cet exemplaire *prototype* que l'on multipliait les épreuves en étain, semblables à celle qui vient de nous occuper.



Portrait de François Briot, ciselé par lui sous le fond du bassin.

François Briot était-il le parent de Nicolas Briot, l'un des premiers graveurs de médailles du dix-septième siècle ? C'est ce que nous ignorons. Mais il est possible de supposer que ces deux artistes, qui se suivent de si près dans l'ordre du temps et qui furent tous deux de grands maîtres, n'étaient pas étrangers l'un à l'autre.

L'auteur de cet article était en réalité le conservateur du Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale, Anatole Chabouillet, selon Auguste Castan en 1879 [25], Germain Bapst en 1884 [26], ou Henri Chabeuf en 1898 [27], non démentis par Chabouillet, décédé en 1899. Le critique d'art Paul Mantz fit également une description de ces pièces, dans un numéro de la *Gazette des Beaux-Arts* de 1861 [28] :

Une des plus belles aiguières de François Briot est conservée au musée de l'hôtel de Cluny. La panse du vase, dont la forme ovoïde est toute fleurie des plus riches arabesques, est divisée en trois zones. Celle du milieu est décorée de trois médaillons qui représentent la Foi, l'Espérance et la Charité. Des figures de fantaisie, des mascarons, des chevaux ailés ornent les deux autres zones. Deux têtes en demi-relief enrichissent le col du vase; un buste de femme, se terminant en gaine, forme l'anse; enfin deux bordures à *godrons* donnent au pied de l'aiguière autant de solidité que d'élégance.

La décoration du bassin est plus riche encore. Le fond se compose d'un médaillon circulaire où est représentée la figure allégorique de la Tempérance, et qu'entourent quatre autres médaillons ovales qui symbolisent les Éléments. Sur les bords du plat sont les Sciences et les Arts, au nombre de sept, et Minerve qui résume en elle toutes les forces de l'esprit. Des oiseaux fantastiques, des fleurs, des trophées, encadrent ces divers cartouches. Enfin au revers du bassin se trouvent l'inscription dont nous rappelions tout à l'heure le texte, et le portrait de François Briot, qui porte le costume du temps de Charles IX, et qui se révèle sous les traits énergiques d'un homme dans toute la force de l'intelligence et de l'âge .

Ces pièces de la collection Du Sommerard, autrefois situées au musée de Cluny à Paris (n^{os} 1364 et 1365), le sont désormais au musée de la Renaissance à Écouen.



Exemplaire n° 1364.

[Écouen](#), musée de la Renaissance (inv. E. Cl. 506 a et b).

Exemplaire n° 1365 [29] (p. 17)

La collection Sauvageot

« Le célèbre cabinet de M. Charles Sauvageot », que Chabouillet mentionnait dans le *Magasin pittoresque*, était alors une collection privée. Son propriétaire fut un des modèles du *cousin Pons* pour Honoré de Balzac, qui en parlait ainsi dans une lettre à sœur [30] :

Ton rôle est excessivement agréable, car il ne s'agit que d'aller remettre, en compagnie de M. Ambroise Thomas, qui ne sera pas inutile, la lettre ci-incluse à M. Sauvageot, ancien premier violon de l'Opéra et ancien inspecteur des douanes. M. Sauvageot est un des plus célèbres connaisseurs en bric-à-brac ; c'est un archéologue pratique d'une haute distinction, et il a la plus belle collection de Paris.

Un de ses amis, Louis Henriquel-Dupont, a fait de lui un portrait au crayon [31], en 1833, et, à partir de celui-ci, une gravure, en 1852 [32] (p. 257). Il y est montré avec les œuvres de Briot [33]. Ce dessin est la plus ancienne représentation du *bassin de La Tempérance* et de *l'aiguière de La Charité* que la présente recherche ait trouvée, l'aiguière de Révoil n'étant pas celle-là.

M. Henriquel Dupont a dessiné d'après nature et gravé un très-intelligent portrait de Sauvageot jeune encore. Vu jusqu'à mi-corps, vêtu d'une robe de chambre, la tête couverte d'une calotte noire, il tient sous son bras un plat et dans sa main une aiguière de François Briot.

Il l'aurait achetée 700 F quelques années auparavant [34] :

Dans l'article du *Monde illustré* que j'ai cité plus haut, M. J. Lecomte donne encore d'autres anecdotes assez piquantes, mais qui manquent complètement d'exactitude. L'aiguière et son plat comptent effectivement au nombre des plus belles pièces du cabinet de Sauvageot. C'est avec raison que M. Henriquel Dupont, dans le charmant portrait qu'il a fait de notre amateur, l'a représenté avec cette aiguière dans une main, et tenant sous le bras le plateau qui la supporte ; mais ni l'un ni l'autre n'ont été trouvés à l'étalage d'un chaudronnier, Sauvageot les avait payés 700 fr. vers 1829.

Il légua sa collection au musée du Louvre en 1856, en gardant, jusqu'à sa mort, la jouissance dans un appartement mis à sa disposition au deuxième étage du bâtiment de l'Horloge. Avant le déménagement, deux peintres britanniques, les Roberts père et fils, ont représenté Sauvageot chez lui parmi ses précieux objets. Ces aquarelles furent offertes au donateur par Napoléon III et commentées, dans *L'Illustration* du 27 février 1858, par Alfred Darcel, qui situait les œuvres de Briot derrière la table de la chambre du collectionneur [35] :

Derrière s'élève sur son plateau une aiguière d'étain de Briot, portant le médaillon de cet artiste inconnu, mais célèbre par ses œuvres, et contemporain de Bernard de Palissy, qui a reproduit en terre cuite le plateau qui rappelle par ses arabesques et ses médaillons les compositions d'Etienne Delaune. Briot a-t-il repoussé et ciselé dans l'argent ou l'or ces merveilleux bas-reliefs, médaillons et ornements, que l'étain nous a conservés ? Était-il graveur en médailles, et l'aïeul de Briot, qui voulut, sous Louis XIII, rétablir en France le frappe au balancier pour les monnaies ? On n'en sait rien. Biographies et documents sont muets.

CH^{les} SAUVAGEOT
 de l'Acad^{le} Roy^{le} de Musique
 Conser^{eur} Hon^{re} des Musées du Louvre
 en Mars 1856 ..



Dessiné en 1833 et gravé en 1852 par son ami Henriquel Dupont.

Sauvageot par Henriquel-Dupont : gravure de 1852 d'après un dessin de 1833 [36]

Outre l'œuvre de Briot, on relève la *Vénus sortant du bain*, statuette en bois attribuée à Jean de Bologne. La fiche actuelle du musée du Louvre date par erreur le dessin de 1839. Le catalogue de la Collection Sauvageot, publié dès 1861 par Alexandre Sauzay, est en revanche très clair [32] (p. 257) :

1083. — Charles Sauvageot.

Dessiné en 1833, par M. Henriquel Dupont, et gravé par l'artiste en 1852.



Sauvageot en 1856, au 56 rue du Faubourg-Poissonnière : en haut la [salle d'entrée](#) par Arthur Henry Roberts, en bas la [chambre à coucher](#) par James Roberts (musée du Louvre, non exposés en 2013)



Buste de Sauvageot, commandé par l'État à Louis Auvray en 1862 (musée du [Louvre](#))
Marbre d'Italie, d'après une terre cuite de 1833 (la coiffe ressemble à celle du dessin de 1833)

À la mort de Sauvageot, en 1860, la collection devint publique. L'année suivante, le catalogue du musée présentait ainsi les œuvres de Briot [32] (p. 170) :

**714.— Grand Bassin et Aiguère, par
FRANÇOIS BRIOT.**

Bassin à bord relevé, composé de huit médaillons oblongs, contenant chacun une femme ayant près d'elle les attributs qui la personnifient. Au-dessous de ces médaillons, on lit : MINERVA. GRAMATICA. DIALECTICA. RHETORICA. MUSICA. ARITHMETICA. GEOMETRIA. ASTROLOGIA.

Ces médaillons sont séparés les uns des autres par un mascarón orné d'arabesques.

Sur l'ombilic, *figure de femme assise, tournée vers la gauche, et tenant de la main gauche une coupe* ; au-dessus on lit : TEMPERANTIA.

Autour de l'ombilic et dans des médaillons oblongs, quatre figures représentant les quatre *Eléments*. TERRA. IGNIS. AER. AQUA. Quatre termes séparent les médaillons.

Au revers du bassin et sous l'ombilic, le portrait en relief de François Briot, entouré de la légende : SCULPEBAT FRANCISCVS BRIOT.

Diam. 0.30.

Aiguère, forme ovoïde, panse à trois registres.

Sur le registre du haut, trois caissons composés chacun d'un mascarón, de deux chevaux ailés et d'arabesques. Sur celui du milieu, trois cartouches représentant : une femme à genoux, ayant près d'elle une ancre (l'Espérance) ; — une femme entourée d'enfants cueillant des fruits à un arbre (la Vie) ; — un ange à genoux, ayant près de lui une croix, à ses pieds une tête de mort, et tenant un livre élevé (la Religion). Sur le registre du bas, trois médaillons en hauteur, contenant chacun un Faune ailé au milieu d'arabesques. L'anse est formée par une cariatide de femme couchée.

Le goulot est décoré de deux mascarons ; sur le registre du haut et dans le médaillon, près de l'ange, se trouve le monogramme FB (François Briot).

xvi^e siècle. — H. 0.30.



RMN

Photographie
le 18/12/2011

François Briot
1550 - vers 1616
Aiguière et bassin,
dits « de la Tempérance »
Étain
Montbéliard, vers 1580-1590
Don Charles Sauvageot, 1856 OA 690-691

Une illustration de l'aiguière figure en 1876 dans l'*Histoire du mobilier* d'Albert Jacquemart [37], et une de l'ensemble, à la galerie d'Apollon du Louvre, en 1896 dans l'*Histoire de l'orfèvrerie française* d'[Henry Havard](#) [38] (planche XXIV). Il est actuellement exposé dans la salle dédiée à Bernard Palissy (aile Richelieu, 1^{er} étage).



Aiguière en étain de François Briot.
(Musée du Louvre, collection Sauvageot.)



AIGUIÈRE ET PLAT dit « DE LA TEMPÉRANCE »
Exécutés par Briot. — Galerie d'Apollon.

La collection Jacquinot-Godard

La collection de cet ancien conseiller à la cour de cassation a été dispersée à l'Hôtel Drouot en 1859 [39] :

Un grand plat rond, en étain, à médaillons et ornements très-fins, du xvi^e siècle, par François Briot, bien conservé, 484 fr.

Si la mention est peu précise, Alexandre Tuetey, conservateur des archives modernes aux Archives nationales, a incidemment indiqué qu'il s'agissait d'un *bassin de La Tempérance* [40].

La collection Louis Fould

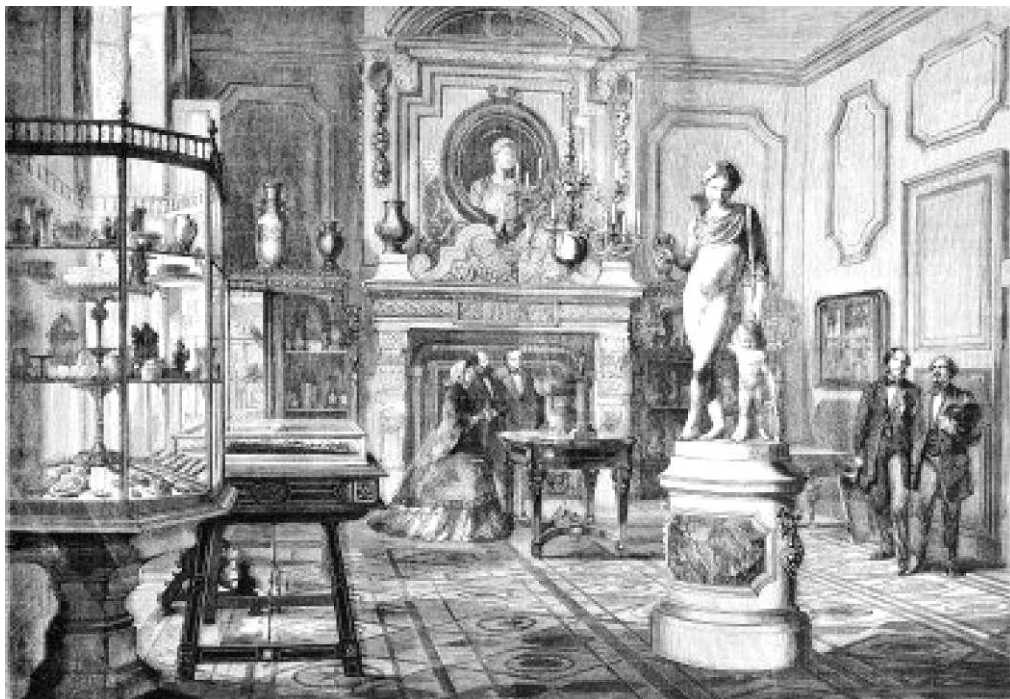
Après le décès du banquier en 1858, sa collection a été dispersée en 1860. Ni le catalogue de la vente [41], ni Darcel [42], n'ont mentionné l'œuvre de Briot, mais Chabouillet le fit peu après en publiant une description plus complète [43] :

1809 et 1810. — Aiguière et son bassin en étain. Ouvrage de François Briot. H. de l'aiguière, 30 cent. Diam. de l'aiguière, 45 cent.

Il s'agit ici d'un des plus remarquables ouvrages de l'un des grands orfèvres du xvi^e siècle. Le musée de Cluny possède un exemplaire de cette merveille qui provient de la collection de feu Du Sommerard qui l'a fait connaître dans son grand ouvrage : *Les Arts au moyen âge*. (Voyez, ATLAS, ch. XIII, XXII et XXIV, pl. II. Le *Magasin pittoresque* l'a reproduit de nouveau en 1852, p. 212.) Il y en avait aussi un exemplaire dans la collection de feu Charles Sauvageot : grâce à la libéralité de ce célèbre amateur, celui-là appartient aujourd'hui au Musée du Louvre ; enfin, on en a vu un autre avec quelques variantes dans la décoration de l'aiguière, dans la collection Debruge-Duménil ; voyez le Catalogue par M. Jules Labarte, n° 970. Ici, l'aiguière est couverte d'arabesques d'une grande richesse ; la panse est décorée de trois médaillons représentant les trois Vertus théologiques, la Foi, l'Espérance et la Charité. Le bassin

est consacré à glorifier une idée morale, qui est là parfaitement à sa place, c'est à savoir que la tempérance est nécessaire à l'homme qui veut exceller dans les arts et les sciences ; aussi le sujet principal placé au centre est-il la Tempérance assise, avec son nom en latin. Dans des cartouches disposés avec une symétrique élégance autour du médaillon où figure la Tempérance, et sur les bords, paraissent diverses allégories, entre autres les quatre éléments et les sept arts libéraux. Sous le pied de l'aiguière, on voit un médaillon sur lequel l'artiste s'est représenté en buste avec cette légende : *Sculpebat Franciscus Briot*.

Sur le bassin de l'exemplaire de M. Louis Fould, on remarque, sur le bord intérieur, l'écusson armorié, gravé à la pointe, d'un ancien possesseur accolé à celui de sa femme, et la date 1583 ; sur l'un de ces écussons paraît un bouc ; c'est peut-être le blason de la famille patricienne des Endörfer d'Augsbourg ; sur l'autre paraît une figure insolite que j'ai cherchée vainement dans l'armorial de l'empire germanique de Siebmacher.



[La collection Louis Fould, rue de Berry](#) (L'illustration, 1860)

La collection Dutuit

Cette collection, léguée au Petit Palais en 1902, comporte les pièces de Briot³. Selon le critique d'art Paul Mantz, elles proviendraient de la collection Louis Fould [44] (*cf. supra*) ; selon le *Catalogue sommaire* du Petit Palais, elles furent achetées à Beurdeley⁴ en 1860 [45] :

BRIOT (François) (Damblain, Lorraine, vers 1560, mort après 1615).

1484. Aiguière et son bassin. — L'aiguière est de forme ovoïde sur pied étroit. — La panse est divisée en trois zones ornées de cartouches renfermant des têtes d'hommes, différents animaux et des figures allégoriques. — Le bassin est de forme circulaire et porte, au marli, des médaillons représentant des figures allégoriques. — Au revers, le portrait de l'auteur avec l'inscription : « *Sculpebat Franciscus Briot* ».

H. de l'aiguière : 0,30. — Diam. du bassin : 0,45.

Acquisition Beurdeley, 1860.

1485. Canette. — Signée de François Briot.

H. 0,20.

1486. La même, avec la marque de Gaspard Enderlein (né à Bâle, mort à Nuremberg en 1633).

H. 0,20.

Exposée à Rouen en 1861, l'œuvre a suscité ce commentaire de Paul Mantz dans la *Gazette des Beaux-Arts*, rapportant un témoignage sur un exemplaire en argent [44] :

Un amateur bien connu, M. Duthuit, a exposé un exemplaire de l'aiguière en étain de François Briot. Pour ceux qui ont étudié la réplique conservée au Musée de Cluny, ce monument, qui provient d'ailleurs de la collection Louis Fould, ne présente rien de bien nouveau, car, ici comme partout, il s'agit du vase dont le plateau est orné des médaillons symboliques des Vertus et des Sciences. Mais si nous en parlons aujourd'hui, c'est que nous avons quelque chose à ajouter aux lignes, si incomplètes d'ailleurs, que nous avons écrites sur François Briot. Comment se fait-il que les aiguières du potier d'étain, celle du Musée de Cluny, celle de M. Duthuit, celles de la vente Soltykoff, reproduisent toujours le même type ? Il n'est pas possible que le mystérieux artiste n'ait jamais fait qu'un seul modèle. S'il en a sculpté d'autres, où sont-ils ?... Mais ici se présente un détail nouveau : François Briot avait exécuté en argent un exemplaire de son aiguière ; ce chef-d'œuvre, unique sans doute, a été apporté, il y a environ quarante ans, à la Monnaie de Rouen, — qui l'a fondu. Ce fait, important pour la biographie du maître, n'a pas laissé de trace écrite ; nous l'empruntons aux confidences verbales de M. André Pottier, et nous l'imprimons ici parce que la parole est ailée, et parce que c'est notre devoir à tous d'arrêter au passage les bonnes choses qui volent et qui s'oublient.

L'œuvre fut ensuite exposée à Paris en 1865 [46], puis en 1867 à l'exposition universelle (n° 2447) [47]. La même année, des gravures en ont été publiées dans *L'art pour tous* [48, 49] :

³ J'ai pu les voir dans ce musée il y a quelques années, mais elles n'étaient plus présentées en 2011

⁴ Possible intermédiaire, ce doit être [Alfred](#) (1808-1883), ébéniste et antiquaire, fils de [Jean](#) (1772 en Côte d'Or-1853) et père d'[Alfred II](#) (1847-1919). Ce patronyme figure, en [1846](#) à la vente Brunet-Denon, en [1861](#) à la vente [Soltykoff](#), en [1867](#) comme exposant de meubles à l'Exposition universelle, en [1877](#) comme exposant d'un bassin de Briot avec son aiguière à Lyon. La vente de la collection « Beurdeley père » eut lieu à Paris le 23 avril [1883](#).

XVI^e SIÈCLE. — ÉCOLE FRANÇAISE.
(COLLECTION DE M. DUTUIT, DE ROUEN.)

ACCESSOIRES DE TABLE. — PLATEAU EN ÉTAIN,
PAR BRIOT.



1514

Ce plateau, où l'on remarque la signature de Briot, est ainsi composé : au centre de l'objet, sur un médaillon en saillie, est figurée la Tempérance, un vase et une coupe en mains; autour de ce médaillon on voit les quatre éléments, l'air, l'eau, la terre et le feu, représentés dans des cartouches elliptiques, par des personnages d'attitudes diverses et entourés d'attributs. Les médaillons sont reliés par des termes, placés au milieu d'ornements enroulés. Les arts libéraux, c'est-à-dire, la sagesse (Minerva), la grammaire, la dialectique, la rhétorique, la musique, l'arithmétique, la géométrie et l'astrologie, sont représentés aussi dans des médaillons, sur le pourtour du plateau. Chacune de ces figures allégoriques est entourée des attributs qu'elle personnifie.

Dieses Platte, auf welcher man den Namenszug Briot's bemerkt, ist folgendermaßen zusammengefaßt : die Mitte des Ganzen nimmt auf einem erhabenen Medaillon die Gestalt der Göttin der Mäßigkeit, mit Kanne und Schale ein; um dieses Mittelstück liegt man in ovalen Einfassungen die vier Elemente : Luft, Wasser, Erde und Feuer, welche durch Figuren in verschiedenen Stellungen, umgeben von ihren Symbolen, veranschaulicht werden. Diese Medaillons sind durch mythologische Figuren und geschmackvolle Ornamente mit einander verbunden. Die freien Künste, d. h. die Weisheit (Minerva), die Sprachwissenschaft, die Dialectik, die Rhetorik, die Musik, die Kriechmittel, die Geometrie und die Astrologie spielen den Rand des Platten's. Jede dieser allegorischen Figuren ist von den durch sie dargestellten Emblemen umgeben.

This tray, which bears Briot's signature, is composed in that way : in the centre of the object, upon a projecting medallion, the figure of Temperance is seen with a vase and a cup in her hands; round the medallion the four elements. Air, water, earth and fire, are figured, within elliptic cartouches, by personages in various postures and with proper attributes. The medallions are united to each other by Termini placed in the middle of exquisite ornaments. The liberal arts, that is to say : Wisdom (Minerva), Grammar, Dialectic, Rhetoric, Music, Arithmetic, Geometry and Astrology, are also represented in medallions upon the rim of the basin. Each of those allegoric figures is surrounded by the attributes of the art which it personifies.

XVI^e SIÈCLE. — ÉCOLE FRANÇAISE.
(COLLECTION DE M. DUTUIT DE ROUEN.)

ACCESSOIRES DE TABLE. — BUIRE EN ÉTAIN,
PAR FRANÇOIS BRIOT.

We lately, in publishing the rich basin which completes this bronze vessel, and serves for its support, called attention to the iconographical science which had come and helped the decorator of this object. Briot, the celebrated pewterer, in using but one single material for the making of these two pieces, seems to have been willing to redeem the uniformity resulting from the use of that very sole material by a real profusion of allegoric subjects treated both with science and taste. Here again do we find allegories, but less numerous however than on the basin. The article, it's true, was also less countenancing that system of decoration. In the basin, we see Temperance surrounded by the Elements and the liberal Arts in attendance. Three subjects only are drawn on the vase's belly, in rich cartouches separated by graceful ornaments. They represent Faith, Hope and Charity. The central part is divided in three by mouldings, each of them containing ornaments made with human masks, chimæres and scrolls, all treated in perfection. The entire object is covered with ornamentation; no portion suffers the spectator's eye to rest. Yet there is withal such a happy arrangement and nice combination, the projections are so well studied, that the general form loses nothing from the abundance of details. The shape of the object is also well known: it is that of an egg, which is a form used at every epoch and with more or less variation, in the vases of that kind.

We were near forgetting to add that, as most of the objects from the hand of Briot, these ones bear the trademark of their manufacturer; the basin shows, at its back, Briot's portrait with the legend: *Franciscus Briot, sculptor* (Francis Briot has made it).



Wir haben seither bei Veröffentlichung des Unterfasses dieser Kanne die Bemerkung gemacht, wie sehr die ikonographische Kenntniss dem Künstler bei Anfertigung seines Stüdes zu Hülfе gekommen ist. Briot, der berühmte Messing- und Zinnarbeiter, scheint, nachdem er zum Bilden dieser beiden Stücke sich desselben Metalls bedient hatte, die dadurch entlaufene monotone Gleichmässigkeit durch eine wirkliche Uebersiedelung von allegorischen Figuren zu vermeiden, die er jedoch zugleich mit Sorgfalt und scharfem Verstand anzuordnen wusste. Wir finden hier auch wieder Allegorien, jedoch weniger zahlreich als auf dem Plateau, und dieselben mit Recht, da sich der Gegenstand weniger zu Dekorationen dieser Art eignet. Auf der Wanne sehen wir die Göttin der Mässigkeit, umgeben von den Elementen und Symbolen der freien Künste, während hier auf der Kanne sich bloss drei Sujets abzeichnen, die von einer Einfassung umgeben, durch graziose Ornamente mit einander verbunden sind und die christlichen Tugenden, den Glauben, die Hoffnung und die Barmherzigkeit, darstellen. Der mittlere Theil der Wase ist durch hervorstechende Linien in drei Theile getrennt, von denen jeder sorgfältige Verzierungen, in Form von menschlichen Köpfen, Chimæren und schönsten Flechtwerken, enthält. Die ganze Oberfläche der Kanne ist mit Ornamenten besetzt, und man findet auf keinem der Theile für das Auge einen Ruhepunkt. Dabei ist das Ganze jedoch so glänzend zusammengestellt und arrangirt, die Reliefs so sorgfältig entworfen, dass trotz der Uebersättigung der Details keine Ermüdung der Augen entsteht. Die Form des Gegenstandes ist auch bekannt: es ist die des Eies, eine Form, die in allen Epochen mit mehr oder weniger Veränderung zu Vafen dieser Gattung verwandt wurde.

Wir hatten fast übersehen zu bemerken, dass, wie der grösste Theil der von Briot angefertigten Kunstwerke, auch diese hier das Zeichen des Meisters tragen. So zeigt denn das Plateau auf der Rückseite das Bild Briot's mit der Ueberschrift: *Franciscus Briot sculptor*.

1542

Dans le riche plateau qui complète cette buire, et lui sert de support, nous faisons remarquer dernièrement en le publiant combien la science iconographique était venue en aide à la décoration de l'objet. Briot, le célèbre potier d'étain, n'ayant employé qu'une seule matière pour la fabrication de ces deux pièces, semble avoir voulu racheter l'uniformité résultant de l'emploi de cette matière unique par une véritable profusion de sujets allégoriques, sujets traités à la fois avec science et avec goût. Ici encore nous retrouvons des allégories, mais en moins grand nombre cependant que sur le plateau. L'objet se prêtait moins aussi, il faut le reconnaître, à ce système de décoration.

Dans le plateau, nous voyions la Tempérance entourée des éléments et du cortège des arts libéraux. Dans la buire, trois sujets seulement se dessinent sur la panse, dans de riches cartouches séparés entre eux par de gracieux ornements. Ce sont les vertus théologales, c'est-à-dire la Foi, l'Espérance et la Charité. La partie centrale du vase est divisée en trois parties par des moulures, et chacune de ces parties contient des ornements faits de masques humains, de chimères et d'enroulements, toujours traités avec une rare perfection. L'objet tout entier est couvert d'ornementations; aucune des parties n'offre un repos à l'œil de

l'examineur. Cependant le tout est si heureusement combiné, arrangé; les saillies sont si bien étudiées, que la forme générale ne souffre en rien de cette abondance de détails. La forme de l'objet est aussi bien connue: c'est celle d'un œuf, forme qui a toujours été employée à toutes les époques et avec plus ou moins de variantes dans les vases de cette nature.

Nous allons omettre de dire que, comme la plupart des objets fabriqués par Briot, ceux-ci portent la marque de leur auteur. Ainsi le plateau montre au revers le portrait de Briot avec cette légende: « *Franciscus Briot sculptor*. »

La collection Debruge-Duménil

Décrite en 1847 par Jules Labarte, gendre du collectionneur [50], célébrée en 1861 par Chabouillet [43], la collection de Louis-Fidel Debruge-Duménil comportait un *bassin de La Tempérance*, ainsi qu'une aiguière, qui n'était pas celle de *La Charité* [50] :

970—Aiguière et son bassin. = L'aiguière, de forme ovoïde, est décorée de riches arabesques, d'une netteté et d'une conservation parfaites, qui encadrent, sur le milieu de la panse, trois médaillons. La paix, la guerre et l'abondance y sont représentées sous des figures allégoriques. L'anse est formée par un buste de femme terminée en gaine. Un élégant couvercle, qu'il est très rare de rencontrer dans les aiguières de Briot, est attaché à l'anse.

Le bassin, de forme ronde, est aussi bien conservé que l'aiguière ; l'ombilic sur lequel elle repose est orné d'un médaillon, où se trouve représentée la tempérance ; il est entouré de quatre cartouches ovales, séparés par des bustes en hermès, placés au milieu d'arabesques. Huit médaillons, séparés alternativement par des masques drapés et par des arabesques, décorent le rebord. La grammaire, la dialectique, la rhétorique, l'arithmétique, la géométrie, l'astrologie et la musique, représentées sous la figure de femmes entourées d'attributs allégoriques, et Minerve, remplissent ces médaillons.

Au revers se trouve l'effigie de l'artiste, avec cette inscription : *SCULPEBAT FRANCISCUS BRIOT*. Briot florissait sous le règne de Henri II. — H. de l'aiguière 27 cent., D. du bassin 45.

Ce bel objet provient du cabinet de M. de Monville.

Ces œuvres de Briot provenaient de la vente de Monville de 1837 (n° 11 : 505 francs) [51] :

505-11. Plat rond et son aiguière décorés de bas-reliefs et d'arabesques du plus beau style. L'aiguière, l'une des plus belles connues, pour sa netteté et sa conservation, peut être citée comme très-rare, en ce qu'elle est munie de son couvercle; le plat, également beau de style et de conservation, porte l'effigie et le nom de l'artiste français Briot.

Cette partie de la collection a été mise en vente en 1850 [52], passant, en grande partie selon Gaston Brière [18] (p. 411), intégralement selon Eugène Piot [53], dans celle du prince Soltykoff.

La collection du prince Soltykoff

Le prénom du collectionneur n'étant généralement pas indiqué, il n'est pas évident de préciser de quel prince Soltykoff (Saltykov) il s'agit. Pierre (Peter, Пётр Дмитриевич князь Салтыков : 1804-1889) est à retenir, car il est ainsi nommé dans le catalogue de la vente de sa collection d'horloges anciennes [54], cependant que Piot attribue le même propriétaire à cette collection et à celle d'objets du Moyen-Âge et de la Renaissance [53]. C'est aussi le prénom indiqué par Anna Somers Cocks, conservatrice du V&A Museum de Londres [55], ou dans la

revue *Connaissance des Arts* en 1982 (p. 56)⁵. Mais son frère Alexis (Alexeï, Алексей : 1806-1859) se voit souvent attribuer la collection, bien que sa notice nécrologique ne la mentionnât pas, précisant au contraire qu'il était « restreint dans ses goûts » [56]. Grand voyageur, peintre et écrivain [57], il semble avoir fourni le début de la collection d'armes orientales de son frère [58]. Enfin, un catalogue de la fondation Getty attribue la collection à Dimitri [59], prénom du père de Pierre (1767-1826) et d'un de ses fils (1827-1903), qui a vécu à Londres [60].

Quoiqu'il en soit, la collection, avec ses œuvres de Briot, a été dispersée à l'Hôtel Drouot en 1861. Sur l'exemplaire du catalogue de la vente conservé à la Bibliothèque nationale de France, on peut lire, à gauche, le nom manuscrit de l'acheteur, à droite le prix d'achat [61].

1006 et 1007 — Aiguière de forme antique, avec bassin en étain cliché.

Van Cuyk

C'est un spécimen parfaitement conservé du modèle bien connu de François Briot, dont le buste se voit au revers de l'ombilic du plat.

CB

Ouvrage français du milieu du seizième siècle.

1006 et 1007. Van Cuyk. 665 [62]. Après le décès de Paul van Cuyck le 19 octobre 1865 à Paris [63], sa collection a été dispersée à l'hôtel Drouot en février 1866 [64], mais le catalogue de la vente ne mentionne pas l'œuvre [65].

Autres collections

Les collections de Ritleng à Strasbourg, Maillet du Boullay à Rouen, Vever et Jubinal - de Saint Albin à Paris seront évoquées plus loin, avec la liste établie par les auteurs allemands (cf. chapitre 4). Mais de nombreuses autres peuvent être citées. Ainsi, Didier Petit de Meurville a-t-il exposé, à [Lyon en 1837](#), l'œuvre qui figure dans la vente de sa collection, à Paris en 1843 [66]:

453 — AIGUIÈRE en étain, de Briot (François), de 30 à 32 cent. de haut ; avec son bassin ; magnifique d'exécution et de conservation, malgré une légère fente dans une partie du retour d'évasement du bassin, qui a 46 cent. de diamètre, portant au revers la marque de l'auteur, qui consiste en son portrait et l'inscription : SCVLPEBAT FRANCISCVS BRIOT.

Didier Petit



Didier Petit
Archives Municipales,
Lyon

Le catalogue de la vente, à Strasbourg en 1863, de la collection du conservateur du musée des Beaux-Arts de cette ville, Henri Egmont-Massé, mentionnait [67]:

**un grand plat d'étain de Briot, bien connu des amateurs,
au centre duquel se trouve la figure de la Tempérance**

Celui de la vente, à Paris en avril 1860, de la collection du vicomte de Courval, comportait un bassin de *La Tempérance* et une aiguière de *La Charité* (481 fr) [68]. Une autre vente à Paris, anonyme, mentionnait en 1864 une « aiguière et son bassin, par F. Briot, avec son

⁵ « Alfred Darcel regrettait dans la *Gazette des Beaux-Arts* qu'elle [la collection du prince Soltikoff] n'aille pas en totalité au Louvre ou au musée de Cluny, mais ni l'un ni l'autre ne pouvaient produire les fonds nécessaires à l'achat de plus d'une poignée des 1 109 lots d'objets d'art du Moyen-Âge et de la Renaissance rassemblés par le prince Peter Soltikoff. Celui-ci avait notamment acquis la célèbre collection d'objets d'art du Moyen-Âge et de la Renaissance que Debruge Dumesnil avait rassemblée jusqu'à sa mort en 1838. Dumesnil avait toujours voulu qu'elle reste intacte, afin de constituer un musée, mais son fils la vendit dans la panique provoquée par la révolution de juin 1848 à Paris. Le prince Soltikoff conserva d'abord cette importante collection dans un hôtel de la rue de Bretonvilliers, au bout de l'Ile-Saint-Louis, et l'ouvrit au public tous les jeudis. Puis il s'installa dans un hôtel néogothique construit pour lui par Lassus, avenue Montaigne, s'en lassa, en fit construire un autre, puis vendit les deux hôtels et toute sa collection. »

portrait au revers du plat » (1 000 fr) [69]. La galerie Pourtalès a été vendue à Paris en 1865 [70] (p. 223) ; le portrait au revers du bassin et les vertus théologiques sur l'aiguière permettent d'identifier clairement l'œuvre [71] :

1967. — Aiguière et son bassin par François Briot. — Ces deux pièces sont couvertes d'arabesques et de médaillons renfermant divers sujets allégoriques ainsi que les vertus théologiques.

Le revers du plat offre le portrait de l'artiste.

[71]

Vente Pourtalès, 1865. — Aiguière et son bassin, par Fr. Briot.

Au revers du bassin, se trouve le portrait de l'artiste. 730 francs. [70]

La collection d'Alfred Tainturier, grand connaisseur des faïences de l'époque d'Henri II [72], comportait un exemplaire du bassin. Exposé en 1865 [73], il était également identifié [46] :

2170. Grand bassin rond, par François Briot, décoré de médaillons renfermant des figures allégoriques : *Temperantia, Minerva, Grammatica*, etc. Au revers et sous l'ombilic, le portrait de l'artiste entouré de cette légende : *SCVLPEBAT FRANCISCVS BRIOT*.

M. Tainturier.

Maze-Sencier a signalé en 1885 un bassin et une aiguière de Briot dans la collection de Germain Bapst, sans précision [70] (p. 223), mais identifiables lors de leur vente en 1893 [74] :

7. Plat rond, dit à la Tempérance, par F. Briot : 900. —

8. Aiguière en étain, pouvant accompagner le plat précédent : 730.

Un bassin de la collection du comte de Liesville, signalé en [1880](#) [75], et en 1885 [70] (p. 224), est également identifiable, Demiani le comptant en 1897 parmi les exemplaires du *bassin de La Tempérance* [21] (p. 90). Il cite également celui de la collection Roussel, dispersée en 1911 [76] :

333. Plat rond en étain, par François Briot, modèle dit « à la Tempérance ». France, xvi^e s. : 2.000.

La collection du créateur du musée historique des tissus de Lyon, le banquier Édouard Aynard, comportait un bassin similaire, adjugé pour une somme proche, à Paris en 1913 [77] :

Plaleau d'aiguière en étain, modèle dit à la Tempérance, par François Briot, xvi^e siècle : 2.005.

Les batailles des collectionneurs du XIX^e siècle ont été relatées par Alexandre Tuetey [40] :

Ce sont toujours le plat et l'aiguière de la Tempérance qui passent dans les ventes et qui se succèdent dans les collections Louis Fould, Dutuit, et Soltykoff ; tantôt ils s'agit d'étains, comme le grand plat rond à médaillon et ornements de la vente Jacquinet Godard en 1859, comme le plat rond à ombilic de la vente Soltykoff tantôt ce sont des faïences, genre Bernard Palissy, représentées par les n^{os} 539 et 540 du catalogue Soltykoff et achetées l'une 10,000 francs par M. Lafaulotte, l'autre 4,800 francs par M. Roussel. Il y a quelques années, deux illustres collectionneurs, MM. Bazilewski et de Rothschild, propriétaires tous deux d'une reproduction du plat de Briot, se disputèrent la possession d'une aiguière du même artiste envoyée à l'exposition rétrospective du Trocadero par un habitant du Mans, et qui échut à M. de Rothschild moyennant 25,000 francs.

3. Les copies

Des **surmoulages en céramique** ont été réalisés précocement. D'abord attribués à Bernard Palissy, mort en 1590 après avoir été embastillé comme protestant [78] (p. 12), il a été tenté d'en déduire la date de l'original de Briot [26]. En fait, il s'agit d'œuvres de successeurs du céramiste [40]. Ces copies⁶ d'œuvres de Briot ont contribué à la renommée de celui-ci, Palissy étant devenu un héros national au milieu du XIX^e siècle, et leur cote a alors largement dépassé celle des originaux en étain (*cf.* annexe 9).



Bassins de faïence et d'étain exposés dans la même vitrine au Louvre, salle Palissy (photographiés le 18/12/2011)

Ainsi la vente Soltykoff comportait-elle deux copies du bassin par l'école de Palissy, l'un vendu 4 800 F à M. Roussel (n° 540), l'autre 10 000 F à M. de Lafaulotte (n° 539) [61] (p. 238-9) :

539 — Plat rond à ombilic, moulage de celui en étain de F. Briot.

Ce beau et rare bassin, émaillé de vives et belles couleurs, est le plus frais, le plus net et le mieux conservé que nous ayons vu.

Lafaulotte

Le revers, qui est granité de diverses couleurs, présente, sous l'ombilic, la lettre F, gravée à la pointe avant la cuisson.

10 000

Diam. 42 cent. 1/2.

Ce plat avait été acheté 500 F à un amateur de Nevers par un antiquaire parisien, [Malinet](#), qui l'a revendu 5 000 F au prince quelques années avant la vente de 1861 (*cf.* figure *infra*), où il a donc atteint 10 000 F ; remis aux enchères en 1886 à la mort d'Ernest de Lafaulotte, il a été adjugé pour 27 500 F au marchand d'art Lowengard [79], « [pour un grand amateur](#) ».

⁶ Outre les exemplaires mentionnés ou illustrés ici, on trouve la trace du bassin, dans la collection [Brunet-Denon](#) (adjudé à Beurdeley pour 499 F en 1846), celle de Sir Edward [Marwood Elton](#) en 1862, du vicomte [Calixte de Tusseau](#) en 1864, du baron [Adolphe de Rothschild](#) en 1865 et un autre dans celle de son frère [Gustave](#) en 1900, dans la collection du comte Alexandre [Basilewsky](#) en 1874 (vendue au musée de l'[Ermitage](#) en 1884), la collection [Wallace](#) à Londres, au musée de Hambourg (exemplaire donné en 1906 par [Alfred Beit](#)), ou dans une vente à [Drouot](#) en 2009 (*cf.* annexe 9). Une copie par [Pul](#) a été vendue 6 000 F au XIX^e siècle, comme œuvre de Palissy. Une aiguière a été léguée au musée de Dijon, avec la collection du peintre [Anthelme Trimolet](#), élève de Révoil à Lyon.

L'initiale F gravée sur le plat⁷, la coloration particulière de celui-ci, ont fait avancer qu'il avait été fait par Briot lui-même, concurrençant ainsi Palissy [80, 81]. C'était à l'époque où les données biographiques sur Briot étaient quasi inexistantes, et rien n'est ensuite venu étayer cette supposition. Il est par ailleurs à noter que des différences sur un exemplaire, exposé à Hambourg, ont soulevé la question d'un modèle perdu en étain de Briot (*cf.* annexe 9) [82].



À gauche : Bassin n° 539 de la vente Soltykoff, par Berthier [83] (cliché photographié aux archives du Getty Research Institute le 28/03/2013)

À droite : AIGUIERE DE BRIOT. COLLECTION D'ANDREW FOUNTAINE ESQ^E NARFORD HALL [84]

L'aiguière de la collection Fountaine a été mise aux enchères par Christie [85] [70] (p.398) : *Vente Fountaine*, 1884. — Aiguière de François Briot. — (1,365 liv.) 34,125 fr.

Entrée dans la collection des Rothschild, elle a été restituée à [Édouard](#) après la guerre.




[New York](#), Metropolitan Museum of Art

Bassin exécuté au XVII^e siècle dans un moule probablement réalisé dans l'atelier parisien de Jean Chipault après 1590 [86]

**[Los Angeles](#)
LACMA**

[Londres](#), V&A museum

N° 1080-1871
Georges Pull  vers 1850

Du fait de l'engouement pour Palissy au XIX^e siècle, des copies en céramique ont de nouveau été réalisées, par [Avisseau](#), Barbizet, l'Alsacien Georges Pull [87] (*cf.* figure *supra*).

⁷ En réalité, cette initiale se serait trouvée sur un [autre](#) plat de la vente Soltykoff de 1861, semblable mais de moindre qualité, et non pas sur celui acquis par Lafaulotte. [Le même plat](#) a été signalé chez le baron Achille Seillière en 1864, puis à la [vente](#) de sa collection en 1890, où il était présenté comme une œuvre de [Palissy](#) et a été acquis pour 12500 F par [George Salting](#). En 1910 celui-ci a légué ce plat, [marqué d'un F](#), au [V&A museum](#). Le musée le présente maintenant comme une imitation, réalisée au XIX^e siècle par un artiste anonyme ([C.2316-1910](#)).

Des **copies en étain** ont été réalisées dès le début du XVII^e siècle. À cet égard, il convient de rappeler que François Briot signait ses œuvres. Plus précisément, selon Hans Demiani dans l'encyclopédie des arts « Thieme-Becker » en 1911 [2] :

Die Schlüssel ist am Sockel des Temperantia F. B. signiert und trägt auf der Mitte der Rückseite des Medaillonporträt Briots mit der Umschrift SCVLPEBAT FRANCISCVS BRIOT. Auf der Kanne findet man an drei Stellen die Bezeichnung F. B. nämlich neben dem oberen Ansatz des Henkels, unter dem Maskaron rechts vom unteren Henkelansatz und in der die Darstellung des Glaubens umschliessenden Kartusche.

Le bassin est signé F.B. sur le socle de la Tempérance et porte, au dos en son centre, un médaillon avec l'inscription SCVLPEBAT FRANCISCVS BRIOT. Sur l'aiguière, on trouve la désignation F.B. à trois endroits, à savoir près du sommet de l'anse, sous le mascaron de droite de la base de l'anse et dans le cartouche contenant la représentation de la foi.

Demiani avait précisé en 1897 la situation des initiales sur l'allégorie de la Foi [21] (p. 13) :

hart am unteren Rand und rechts vom Todtenkopf in dem das
das mittlere Ornamentband zierenden Medaillon des Glaubens.

juste au bord inférieur et à droite de la tête de mort, dans le médaillon de la Foi qui orne la frise médiane

Sur un fragment de vase du musée de Cologne, Hanns Haedeke les situe ailleurs [88] (p. 141) :

im oberen Fries über der Allegorie des Glaubens in der Form mitgegossen die Buchstaben FB.

sur la frise supérieure, au-dessus de l'allégorie de la Foi, les lettres FB sont fondues dans le même moule.

Sur l'aiguière du Louvre, la présence de ces initiales n'a été signalée qu'à deux endroits [89] :

Sur le premier registre, & dans le caisson près de l'ange, se trouve le
monogramme de François Briot, F. B.

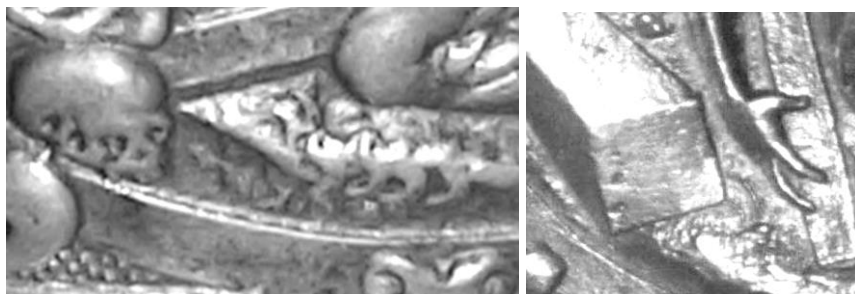
Sur le bassin, Philippe Boucaut et Claude Frégnac sont les seuls à en voir dans le cartouche où figure la Géométrie [1] :

Le bassin porte d'une part ses initiales (à l'avert de la pièce, dans le médaillon central, ainsi que dans le médaillon orné d'une allégorie de la Géométrie, sur la base du socle), d'autre part son portrait en médaillon, au revers, accompagné de l'inscription: SCVLPEBAT. FRANCISCVS. BRIOT.

J'ai pu vérifier la présence des ces initiales, pour l'aiguière près du sommet de l'anse et sous le mascaron de droite de la base de l'anse (à Écouen), mais pas sur le médaillon de la Foi (au Louvre) ; pour le bassin, sur la base du socle de la figure de la Tempérance (à Écouen, à Paris – au Louvre et au musée des Arts décoratifs –, à Genève), mais pas sur la Géométrie (*ibidem*).



Initiales retrouvées



Initiales non retrouvées

Or des œuvres très semblables ont été signées par Caspar Enderlein, né à Bâle en 1560, actif à Nuremberg à partir de 1585, et mort dans cette ville en 1633 [90]. Enderlein a réalisé plusieurs modèles (*cf. infra*) et, comme Briot, d'une part il a disséminé ses propres initiales dans le décor, d'autre part il a placé une médaille à son effigie au revers de l'ombilic d'un des modèles (*cf. annexe 5*). La question s'est donc posée de savoir qui était le véritable créateur du *bassin de La Tempérance*, qui était le plagiaire.



Enderlein II, Museum of art and archaeology (Ashmolean), University of [Oxford](#). De gauche à droite et de haut en bas : Médaillon du revers, initiales "C.E." sur les allégories de la Tempérance et de la Géométrie et, sur celle de la Musique, les armes de Nuremberg (demi aigle et diagonales) avec les marques M et H (pour Michael Hemersam le jeune) sous chaque diagonale

Ainsi, à propos de l'exemplaire exposé au Louvre, du plat en céramique attribué à l'école de Bernard Palissy, le [site](#) du musée offre-t-il actuellement ce commentaire étonnant [91] : « L'origine des allégories est à rechercher dans les plaquettes de l'orfèvre Caspar Enderlein (1560-1633), potier d'étain à Nuremberg, à une période où l'influence flamande se fait sentir fortement en France ». Cette erreur flagrante sera discuté plus loin (*cf. la fin du chapitre 5*).

Au XIX^e siècle, le débat n'était pas exempt d'arrière-pensées nationalistes, surtout après l'annexion de l'Alsace-Lorraine par l'Allemagne en 1871. Mais l'analyse la plus méthodique de cette question, et la moins suspecte de chauvinisme, a été publiée dans l'Annuaire de la collection d'art du roi de Prusse en 1889, par Julius Lessing (fils de l'écrivain Gotthold Ephraïm Lessing), conservateur du Kunstgewerbe Museum (KGM) de Berlin [90] (p. 172-3) :

Daneben giebt es nun aber eine wenigstens ebenso grofse Anzahl von Schüsseln, die jenen ersten scheinbar vollständig gleichen, jedoch an Stelle des Briot-Medaillons eines in gleicher Gröfse tragen mit dem Brustbild eines anderen Mannes und der Umschrift Caspar Enderlein sculpebat (vergl. die Tafel); an der betreffenden Stelle des Temperantia-Bildes stehen in gleicher Weise die Buchstaben C. E.

Es ist selbstverständlich, dass nur einer der beiden Meister, der Franzose Briot oder der Nürnberger Enderlein die Schüssel geschaffen haben kann und dass der andere sie kopiert und den eigenen Künstlerkopf an Stelle des Originals gesetzt hat.

Die Franzosen haben die Möglichkeit, dass ein Anderer als Briot die Schüssel geschaffen habe, niemals zugestanden, und haben sich bemüht, für Briot, welcher auch als Schweizer in Anspruch genommen worden ist, die französische Nationalität nachzuweisen; die vorhandenen Beweisstücke sind zuletzt 1884 von Germain Bapst¹⁾ zusammengetragen.

Dagegen hat man von deutscher Seite Caspar Enderlein nicht wollen fallen lassen. Otto von Schorn hat 1879 seine Rechtsansprüche aufgestellt;²⁾ in der neuesten Geschichte des deutschen Kunstgewerbes erklärt auch Jacob von Falke³⁾ die Autorschaft für zweifelhaft und nach den vorhandenen Kenntnissen nicht zu entscheiden, neigt sich aber den Ansprüchen Briots zu.

Die Erwerbung eines vorzüglichen Exemplares der Temperantia-Schüssel von Briot für das Berliner Kunstgewerbe-Museum, welches auch ein deutsches Exemplar und verschiedenes zur Aufklärung belangreiche Material besitzt, giebt mir Veranlassung, die Frage nach der Urheberschaft im Zusammenhange zu behandeln. Auf eine Anfrage von Paris her habe ich in einem bei Bapst (S. 283) abgedruckten Briefe bereits 1880 ausgesprochen, dass ich Briot für den Schöpfer des Originals halte.⁴⁾ Ich glaube, dass auf Grund der uns vorliegenden Stücke man auch auf deutscher Seite den Zweifel wird aufgeben und Enderlein als Nachbildner wird anerkennen müssen.

Den ersten Anstoß zu dieser Überzeugung gab mir ein ganz äußerlicher Umstand. Die allegorischen Figuren haben durchweg eine in schön geschnittenen Initialen beigefügte Inschrift: Dialectica, Musica u. s. w., in richtiger Schreibweise. Zu der einen Figur lautet die Inschrift jedoch bei Briot Arithmeti-qua statt -ca. Dies ist ein orthographischer Fehler, den nur ein französisch sprechender Graveur begehen kann. Aber Enderlein schreibt gleichfalls Arithmetiqua (vergl. die Tafel unten rechts). Ferner: Auf der Briot-Schüssel sind die Namen sämtlicher Figuren voll ausgeschrieben, nur bei der GRAMMATICA ist der letzte Buchstabe als ein kleines *a* in das C hineingesetzt. Auf der Enderlein-Schüssel lautet diese Inschrift GRAMATIG. Augenscheinlich ist das kleine *a* als Strich des G aufgefasst, es muss also auch hier nach Briot Original, Enderlein Kopie sein.

Ich glaube, dass gegen die Beweiskräftigkeit dieser an sich geringfügigen Umstände nicht aufzukommen sein wird.

Viel wichtiger ist der weitere Umstand, dass die zumeist als gleich angesehenen Schüsseln in Wirklichkeit von einander abweichen, fast gar nicht in der Komposition, aber sehr erheblich im künstlerischen Wert der Einzelheiten, und auch hier erweist sich die Briot-Gruppe als das hochstehende Original, die Enderlein-Gruppe als die minderwertige Kopie.

Die Briot-Schüsseln sind — soweit ich sie habe vergleichen können — untereinander vollständig gleich, so dass sie notwendigerweise aus derselben Form gegossen sein müssen. Hierbei ist technisch zu bemerken, dass Zinn in dem scharfen Gepräge, welches diese Schüsseln auszeichnet, nur in harter Form gegossen werden kann; eine solche Form wird entweder in Messing oder in Schiefer oder Solenhofer Stein geschnitten und giebt eine grofse Anzahl scharfer Ausgüsse her. Formen in Sand oder Gips ergeben einen rauhen Guss, der selbst durch Nachziselieren nicht die Feinheit eines guten Gusses erhält. Es ist demgemäfs — und dies ist für die ganze Frage wichtig — ausgeschlossen, dass ein Stück von der Feinheit der Briot-Schüssel einfach abgeformt und nachgegossen werde.

¹⁾ Germain Bapst, L'étain. Paris, G. Masson, 1884.

²⁾ Kunst und Gewerbe, Wochenschrift des bayerischen Gewerbe-Museums zu Nürnberg XIII No. 46, 47 und 48.

³⁾ Jacob v. Falke, Geschichte des Deutschen Kunstgewerbes. Berlin 1888 S. 184.

⁴⁾ Ebenso in dem Führer durch das Kunstgewerbe-Museum, in welchem jedoch erst die neue Auflage VIII, 1889, die mit dem Obigem übereinstimmenden genaueren Notizen bringt.

Il existe en outre, au moins en aussi grand nombre, des bassins apparemment similaires, mais où, à la place du médaillon de Briot, il s'en trouve un de même dimension, avec le buste d'un autre homme et la légende Casbar Enderlein sculpebat (cf. figure) ; de la même manière, à l'emplacement précédemment indiqué de l'allégorie de la Tempérance, on trouve : CE.

Il est évident que seul un des deux maîtres, le Français Briot ou le Nurembergeois Enderlein, a pu créer le bassin, que l'un a copié l'autre et placé son effigie à la place de l'originale.

Les Français, face à la possibilité qu'un autre que Briot eût créé le plat, ne l'ont jamais admise, et se sont efforcés de prouver la nationalité française de Briot, lequel a aussi été revendiqué comme Suisse ; finalement, les preuves disponibles ont été rassemblées en 1884 par Germain Bapst¹.

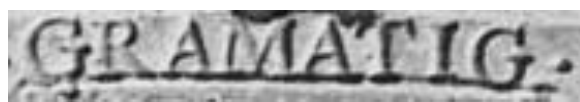
À l'opposé, du côté allemand, on n'a pas voulu abandonner Caspar Enderlein. Otto von Schorn a fait valoir ses droits en 1879² ; dans la récente Histoire des Arts décoratifs allemands, Jacob von Falke³ explique lui aussi que la paternité est douteuse et que les connaissances actuelles ne permettent pas de décider de l'attribution à Briot.

L'acquisition d'un excellent exemplaire du *bassin de La Tempérance* de Briot par le Musée des Arts décoratifs de Berlin – qui possède également un exemplaire allemand, ainsi que divers matériels apportant un éclairage très utile – me donne l'occasion de traiter la question de la paternité dans son ensemble. Suite à une demande venant de Paris, j'ai indiqué en 1880, dans une correspondance publiée par Bapst (p. 283), que je considère Briot comme le créateur de l'original⁴. Je pense que c'est parce que nous disposons de pièces également du côté allemand que nous devons lever le doute et considérer Enderlein comme un imitateur.

La première impulsion à cette opinion a été donnée par une constatation très accessoire. Les figures allégoriques sont constamment accompagnées de légendes bien découpées : Dialectica, Musica, etc., avec une orthographe correcte. Toutefois, pour une figure, Briot a inscrit Arithmeti-qua au lieu de -ca. C'est une faute d'orthographe que seul peut commettre un graveur de langue française. Mais Enderlein a, lui aussi, écrit Arithmetiqua (cf. la figure en bas à droite). Plus : sur le bassin de Briot, les noms de tous les personnages sont entièrement écrits, à l'exception de GRAMMATICA, où la dernière lettre est un petit A inscrit dans le C. Sur le bassin d'Enderlein se trouve l'inscription GRAMATIG. À l'évidence, le petit A a été interprété comme une ligne du G ; on doit en déduire que l'original est de Briot, la copie de Enderlein.



Briot



Enderlein II

Je pense qu'il ne faut pas donner trop de valeur à des arguments de la sorte, assez marginaux.

Beaucoup plus important est le fait que les bassins, généralement considérés comme similaires, diffèrent en réalité les uns des autres, presque jamais dans leur composition, mais bien dans la valeur artistique des détails, et le groupe de Briot apparaît de nouveau comme l'original de haut niveau, celui d'Enderlein comme la copie de qualité inférieure.

Les bassins de Briot – dans la mesure où j'ai pu les comparer – sont tous strictement identiques, donc doivent nécessairement provenir du même moule. Il faut noter que, techniquement, l'étain aux formes acérées, qui caractérisent ces plats, ne peut être fondu que dans des moules durs ; un tel moule est taillé, soit dans le laiton, soit dans l'ardoise, soit dans la pierre de Solenhof [schiste calcaire], ce qui donne un grand nombre de reliefs très acérés. Les moules en sable ou en plâtre donnent une fonte grossière, à laquelle la ciselure ultérieure ne donne pas la finesse d'une bonne fonte. En conséquence – et c'est important pour toute la question – il est exclu qu'une pièce de la délicatesse du bassin de Briot ait été simplement moulée puis fondue.

1) Germain Bapst, L'Étain. Paris, G. Masson, 1884 [26]

2) Magazine hebdomadaire du musée bavarois des arts décoratifs de Nuremberg. XIII, nos 46, 47 et 48

3) Jacob v Falke, Histoire des Arts décoratifs allemands. Berlin, 1888, p. 184 [92]

4) Également dans le Guide du Musée des Arts décoratifs, mais dans lequel seule la nouvelle édition VIII, 1889, apporte les notes correspondantes les plus précises

Dans cet article, Lessing répertorie plusieurs modèles du *bassin de La Tempérance* : le modèle I est celui de Briot, les modèles II, IIa et III sont ceux d'Enderlein (cf. annexe 5) [90]. Demiani y a ajouté un modèle IV, exemplaire unique d'une variante du modèle IIa [21] (p. 41-5).

La cause est en tout cas entendue : François Briot est le créateur, Caspar Enderlein le plagiaire. En atteste d'ailleurs la date, 1611, gravée sur les modèles II et IIa (*cf. infra*). Mais l'aspect de l'œuvre, de même que l'inscription « sculpebat » sur le médaillon du revers de ces modèles, attestent qu'Enderlein n'a pas simplement surmoulé des pièces de Briot. La fonte a pu être réalisée par des tiers, mais il a lui-même gravé ses moules. Il en a résulté des différences (*cf.* la fin du chapitre 6, ainsi que les annexes 1, 2, 5 et 7), pouvant aller jusqu'à la substitution d'une image de la Vierge à celle de la Tempérance sur le médaillon central, différenciant les modèles II et IIa.



Modèle II

V&A Museum, [Londres](#) (non exposé)
Poinçon de Hans Siegmund Geisser
(n° 5477-1859) Collection Soulagès [93].



Modèle IIa

Germanisches Nationalmuseum, [Nuremberg](#)
Poinçon de Sebald Stoy
(n° HG 1709) Dépôt de la Lorenzkirche.



Modèle III

Kunstgewerbemuseum, **Berlin** [21] (pl. 4)
Poinçon de Jacob Koch II
(n° M3081) [90]



Modèle III (variante)

Collection Fritz Bertram, Chemnitz [94] (pl. 9)
Sans poinçon [95]

Des **meubles** ont repris le motif de la Tempérance à la fin du XVI^e siècle :



À gauche, panneau (48,5 x 32,5 cm) d'un meuble français de la fin XVI^e ou du début du XVII^e siècle, Philadelphia Museum of Art ([1930-1-172](#)), ancienne collection Edmond Foulc ; à droite, cabinet à deux corps, Écouen, musée national de la Renaissance ([E.CI. 120](#)), ancienne collection Du Sommerard :

1432. — Cabinet à deux corps, à fronton et à deux vantaux, orné d'incrustations en marbre, et flanqué de colonnettes torsées et cannelées. Ecole française. — Fin du xvi^e siècle.

Les vantaux sont décorés des figures de la Paix et de l'Abondance. Dans les niches disposées de chaque côté sont placées des figurines qui tiennent des instruments de musique. — H^r 2^m,20.

La **galvanoplastie** a été mise au point au point à partir de 1840, au moment où ce type d'œuvres redevenait à la mode. Cette **technique** a alors permis de multiplier des copies de qualité en métal. En témoigne l'intérêt du jury français de la première Exposition Universelle, qui s'est tenue à Londres en 1851 [96] :

Électrotypie de cuivre produisant même des statues, argenture et dorure par voie humide, orfèvrerie d'art en argent fondu, telles sont les industries pratiquées dans la manufacture de M. Elkington. Ses brevets de 1840, acquis en France par M. Christofle, y ont créé une industrie déjà puissante dans sa nouveauté ;

Ce jury remarquait notamment cette œuvre d'Elkington & Co, de Birmingham [96] :

le grand plat rond de Briot, argenté et doré par parties, monté sur un pied orné de figures de femmes, de mascarons et de chimères fondus en bronze et argentés, le tout formant un très-beau guéridon ;

Ce plat avait été présenté à l'exposition *Manufactures and Art* de Birmingham, en 1849 et l'œuvre a été représentée dans le livre *Industrial arts of the nineteenth century* (1853) de Sir Matthew Digby Wyatt, où le plateau est présenté, détaché, derrière le guéridon [97].



L. H. MICHAEL, DEL.

M. DIOBY WYATT, DIREXT

P. BEDFORD, LITH

A TABLE AND OTHER OBJECTS BY ELKINGTON & MASON OF BIRMINGHAM

LONDON, PRINTED AND PUBLISHED JULY 18TH 1802. BY DAV & SON, LITHOGRAPHERS TO THE QUEEN

L'œuvre, achetée par le prince Albert comme cadeau à la reine Victoria pour son anniversaire du 24 mai 1850, fait aujourd'hui partie de la collection d'Elisabeth II. Elle a été exposée en 2010 à Buckingham Palace [98].



Elkington, Mason & Co.; Benjamin Schlick and George C. Stanton, designers

Un exemplaire de cette copie, fabriqué en 1864, est devenu le trophée du tournoi de tennis Simples Dames de Wimbledon en 1886 (cf. annexe 2) :



Le trophée dans la main de Marion Bartoli

Le catalogue de l'exposition de la collection royale de 2010 indique (*cf.* annexe 2) [98] :

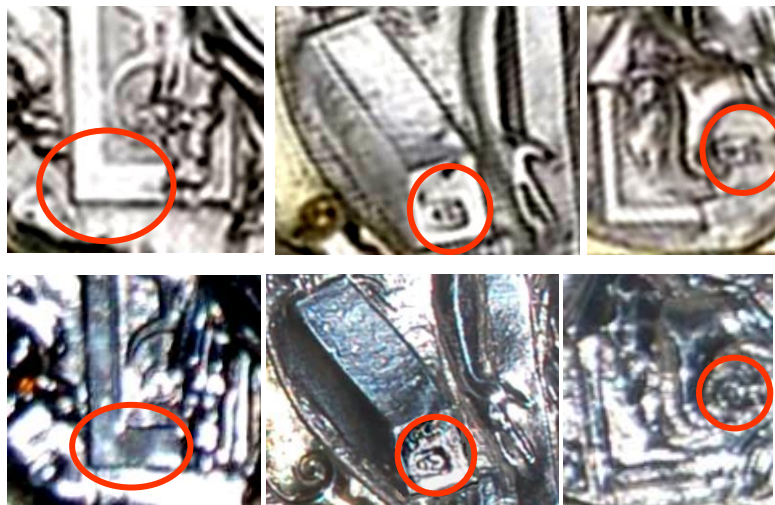
<p>The table reproduces the late-sixteenth century <i>Temperantia</i> dish, originally manufactured in pewter from moulds made by the die-cutter and pattern-maker François Briot (c.1550–c.1616), which was acquired by the South Kensington Museum in 1855 (London,</p>	<p>Victoria and Albert Museum, inv. 2063-1855; see Hayward 1976, pp. 181, 328, 409). For the Elkington table, Benjamin Schlick procured moulds from a silver copy of the dish in the Louvre, made in Nuremberg about 1600 and signed by Caspar Enderlein (c.1560–1633).</p>
---	---

La mention du Louvre n'est probablement qu'un terme générique et, de fait, ni le catalogue actuel du musée, ni celui de 1861 [32], ne mentionnent d'exemplaire de l'œuvre par Enderlein. Ce qu'a copié Schlick, architecte danois vivant à Paris, n'est donc pas évident (*cf.* annexes 2 et 7). Bapst a cependant mentionné en 1884 une copie en étain par Enderlein au Louvre [26] (p. 262), et Lessing a indiqué en 1889 qu'elle n'était pas exposée [90] (p. 177) :

Paris. Louvre. Bassin, non exposé (notice de L. Courajod). Poinçon d'étain de Nuremberg : entre les diagonales, un G.

Cet exemplaire n'est apparu que dans l'édition de 1882 de l'inventaire du musée (n° 2086) [99], avec la mention qu'il provenait du legs fait par [Louis Marie Lanté](#), peintre et illustrateur. L'historique de la collection, fait en 1884 par son conservateur, Émile Molinier, date ce legs de 1873 [100] (p. 14), donc postérieurement à la copie produite par Elkington. Il sera vu plus loin qu'il s'agit d'un modèle II d'Enderlein.

La copie de Schlick porte les initiales CE sur la poutre proche de la main droite de la Géométrie, sans date, et devant le pied droit recourbé de la Dialectique, ce qui caractérise le modèle III d'Enderlein. Le socle de la Tempérance ne porte pas ces initiales, ce qui ne s'observe que sur la variante de ce modèle qu'a possédée Fritz Bertram [94] (pl. 9), [95] (p. 48).



De gauche à droite, détails des figures de la Tempérance, de la Géométrie et de la Dialectique ; en haut, sur l'exemplaire de la collection royale britannique, en bas sur celui de Wimbledon

L'exemplaire copié par Schlick serait ainsi une variante du modèle III d'Enderlein, dont un seul exemplaire a été signalé, à Chemnitz en 1917, et jamais en France. De nombreux autres éléments rapprochent cette variante du galvanotype d'Elkington : l'absence d'inscription sur le médaillon de la Tempérance et sous les figures ; la disposition identique des figures du bord par rapport à la Tempérance (*cf.* la fin du chapitre 6) ; le hachurage qui remplace le fond granuleux de tous les autres exemplaires connus, de Briot ou d'Enderlein (*cf.* annexe 5) ; la flammèche surmontant la coupe tenue par la Tempérance (*cf.* annexe 7).

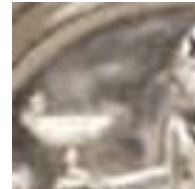
De semblables galvanotypes d'Elkington sont exposés dans des musées, à New York, [Sydney](#), Montréal, ou passent en [salle des ventes](#).



New York, Metropolitan Museum of Art
(étain) Elkington & Co



Montréal, musée des Beaux-Arts
(cuivre argenté et doré)
Elkington & Co, 1852 ou après



Copie par Franchi & Son (n° '57.-20 du catalogue de 1873 du South Kensington museum)
Noter l'absence d'inscription sur les copies d'Elkington, contrairement à celle de Franchi

La production était industrielle, même si elle demandait beaucoup de temps, aussi bien pour l'électrolyse que pour l'assemblage et le polissage. Le catalogue des produits vendus au South Kensington Museum (ancien nom du Victoria & Albert Museum) indiquait en 1869 [101] :

'52.-6. BRIOT.—PLATEAU, copper, coated with oxydised silver and parcel-gilt, a boss in the centre containing a figure of Temperance; the surface embossed with elaborate designs and cartouches with emblematic representations of the four Elements and the Sciences, from a pewter dish by François Briot. French, 16th cent. Diam. 18½ in. *Messrs. Elkington and Co.* Price 8l. 8s.

'52.-8. BRIOT.—PLATEAU, copper, coated with oxydised silver and parcel-gilt, a boss in the centre containing a figure of Temperance, the surface embossed with elaborate designs, round the border is represented the history of the Prodigal Son. From a German plateau of the 16th cent. in imitation of François Briot. Diam. 15 in. *Messrs. Elkington and Co.* Price 4l. 4s.

'56.-1. BRIOT.—SALVER or PLATEAU, embossed with strapwork and various figure subjects. A figure of Temperance in the centre. Swiss, about 1600, by Caspar Enderlein, after Briot. The original, of pewter, is in the South Kensington Museum, No. 5477-'59. Diam. 18 in. *Messrs. Franchi and Son.*

Price -	Copper bronzed	- 2l.
„	Silvered and oxydised	3l.
„	Gilt	- 6l.

'57.-20. BRIOT.—SALVER, embossed with medallions containing allegorical personages representing the four elements and the sciences; "Temperantia," a seated figure on a raised medallion in the centre. French, by F. Briot, 16th cent'. The original, of pewter, is in the South Kensington Museum, No. 2063-'55. Diam. 17½ in. Messrs. Franchi and Son.
 Price - Copper bronzed - 2*l*.
 „ Silvered and oxydised 3*l*.
 „ Gilt - - 6*l*.

Une autre fabrique apparaît sur ce catalogue : *Franchi and Son* (rachetée en 1874 par *Elkington and Co*) ; un exemplaire est signalé à la National Gallery of Victoria de [Melbourne](#). D'autres galvanotypes ont été trouvés, qui diffèrent du trophée de Wimbledon, non pas dans l'ordre des figures du bord, mais dans la disposition des Éléments par rapport à la Tempérance : l'un est mentionné par la Fondation Lázaro Galdiano à Madrid, sans nom de fabricant [102] ; un autre est passé en salle des ventes chez Toovey's (*cf. supra*) ; un autre, mis en vente par Bonhams avec la mention *Elkington-designed*, se distingue, comme le précédent, du trophée de Wimbledon par la présence d'inscriptions ou l'absence de flammèche sur la coupe que tient la Tempérance, ce qui implique des moules différents⁸. Un autre porte la marque de la fabrique de Léopold Oudry, à Auteuil (*cf. annexe 2*).



À gauche : [Madrid](#), Fondation Lázaro Galdiano (bronze), poinçon : B.D.T. 92 [102]

À droite : Copie vendue en 2009 chez [Toovey's](#) (cuivre). Noter l'inscription TEMPE-RANTIA



Vente [Bonhams](#) à Chester, août 2008 (cuivre et laiton)
 (*idem* en cuivre argenté, chez Hampel à Munich en 2010)

[Copie par L. Oudry](#)

⁸ Sur un autre produit d'Elkington, le [bassin du Fils prodigue](#), identique à celui de Franchi & Son, le médaillon central de la Tempérance porte la même inscription et la même coupe (*cf. annexes 2, 3 et 7*).

Charles Christofle a aussi réalisé des copies, en métal argenté, dont certaines sont exposées dans des musées, tel celui de Besançon [103, 104], ou l'österreichisches Museum für angewandte Kunst (MAK) de Vienne [105] :

24^e Aiguière de François Briot. —
Entre les années 1580 et 1590.

Reproduction moderne, faite par la maison
Christofle, de Paris, en métal argenté. —
Hauteur de l'aiguière : 0^m,31. — Diamètre
du bassin : 0^m,45.

[103, 104]

135 KANNE

Französisch, Mitte 16. Jahrhundert, François Briot.

Original: Silber, getrieben.

Manieristische Dekoration mit allegorischen Figuren
in der Art der Schule von Fontainebleau.

Galvano von Christofle. Paris 1867.

[105]

Charles Duron, orfèvre ayant travaillé pour Louis Fould, le baron Achille Seillière, les Rothschild [106], et avec l'ébéniste d'art Alfred Beurdeley (cf. chapitre 2, note 3) [107], a fait une copie en or du bassin et de l'aiguière, exposée à l'Exposition universelle de 1878 [108] :

copie, en or émaillé, du plat et de la buire d'étain de Briot

Selon *The Connoisseur*, une œuvre de ce type a été mise en vente par Christie en 1905 [109] :

£1,155 secured

a gold ewer and rose-water dish made by Charles Duron,
of Paris, after a design by the celebrated Flemish artist,
Briot. It weighs 202 ozs. 19 dwts., and was formerly the
property of Baron Archiello Seillière.

Le supplément de la même revue précise [110] : « The work was commenced in 1857, and completed in time for the Paris Exhibition of 1867, where it was awarded the gold medal. It was also exhibited at the French Exhibition of 1878 ».

Les copies concernaient l'original de Briot ou sa **copie par Enderlein**. L'article de Lessing précédemment cité, signalait d'ailleurs, dans son introduction, que la diffusion de telles reproductions par galvanoplastie était un des motifs de son travail [90] (p. 171), et mentionnait ensuite la copie par le musée d'Arts décoratifs de Bavière d'un bassin d'Enderlein exposé à Nuremberg, où l'image de la Vierge remplace au centre celle de la Tempérance [90] (p. 178) :

Von dieser durch das Marienbild zu einer Taufschale umgewandelten Schüssel
sind mir fünf Exemplare bekannt:

Modell IIa.

1. Nürnberg. Lorenzkirche. Schüssel und Kanne. Vortrefflich erhalten, durch
das bayerische Gewerbe-Museum in galvanischer Nachbildung weit verbreitet.

Des copies en grès vernissé d'exemplaires d'Enderlein ont également été produites à cette époque, telle celle présentée ci-dessous, sur laquelle les initiales CE sont clairement visibles.





Zinnchüssel von Caspar Enderlein (Briot).

Nach einer galvanoplastischen Copie
im Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

Copie par galvanoplastie
KGM de Berlin [92] (p. 187)



Copie en grès par [Merkelbach & Wick](#)
Grenzhausen (près de Coblenz), vers 1880

La fonte d'un métal après surmoulage, technique plus simple, a également été utilisée, en particulier en Allemagne, comme le remarquait Darcel à l'occasion d'une exposition [111] :

A côté des belles fontes françaises, il faut placer les admirables produits que l'on obtient en Prusse avec la fonte arsenicale appelée fonte de Berlin. La fabrique royale avait des colonnes incrustées d'argent, et des candélabres un peu trop ciselés, mais d'une belle exécution, et les ateliers du Hartz des reproductions des étains de Briot d'une finesse merveilleuse.

L'exemple présenté ci-dessous, produit par la *Sayner Hütte* au XIX^e siècle, montre néanmoins la différence évidente de qualité avec la galvanoplastie.



[Cologne](#), Stadtmuseum (n° RM 1926/333)
Sayner Hütte, Bendorf (près de Coblenz)



Musée de [Blansko](#) : disposition et détails
identiques à ceux du trophée de Wimbledon

Le musée de la ville tchèque de Blansko (près de Brno, autrefois en Moravie) présente des exemplaires fondus dans l'ancienne fabrique locale, témoignant de la diffusion du modèle [112]:

Slévači vyráběli kopie Wimbledonské mísy [...]

Jelikož originál Enderleinovy práce je uložen v muzeu v Louvru, je velice pravděpodobné, že Hugo František Salm-Reifferscheidt získal její kopii právě tam. V blanenských železárnách se odlévaly jak v litině, tak i v bronzu, často ještě galvanicky niklovány. Jejich rozměr byl o něco málo menší než originál. Mísa měřila pětáctýřicet centimetrů a vážila necelých šest kilogramů. [...] V blanenském muzeu můžeme vidět celkem tři různé varianty této krásné wimbledonské mísy. (Autor pracuje v Muzeu Blansko)

Les fondateurs ont produit une copie du bassin de Wimbledon [...]

L'original d'Enderlein est conservé au musée du Louvre. Il est hautement probable qu'Hugo František Salm-Reifferscheidt [*un aristocrate mécène*] en a obtenu une copie. La fonte à Blansko a utilisé du fer et du bronze, souvent revêtus de nickel. Sa taille était légèrement plus petite que l'original. Le bassin mesure 45 cm et pèse moins de 6 kg. [...] Au musée de Blansko, on peut voir trois versions différentes de ce beau bassin de Wimbledon. (L'auteur travaille au Musée de Blansko)

Les boutiques du musée du Louvre proposaient, jusque vers la fin du XX^e siècle, des copies en bronze du modèle de Briot exposé au musée, exécutées en fonte au sable. Elles ne sont plus en vente actuellement. Leur facture était relativement grossière, probablement en raison de la technique utilisée. Par ailleurs, le soin apporté au XIX^e siècle à ces reproductions est sans doute devenu désormais d'un coût prohibitif.

Cette liste ne saurait être exhaustive. Sur une copie vue au château de Cormatin, le médaillon représentant Briot au verso paraît plus petit que sur les originaux. Selon son propriétaire, Marc Simonet-Lenglart, il s'agirait d'un moulage, d'origine inconnue.

AD 4403

Plat lorrain

XVI^e siècle

F. Briot

O. Etain

Ø 43 - E. 4

Louvre, Paris

Moulages

Bronze

N°	Prix
AD4403	5 300

Tarif 1987

Prix TTC

Ancienne copie du musée du Louvre



Copie au château de Cormatin

4. La localisation des exemplaires du bassin et de l'aiguière attribués à François Briot

Chabeuf, membre de l'Académie de Dijon, écrivait en 1898 [27] :

« Quoi qu'il en soit les étains de Briot n'existent qu'à un
« petit nombre d'exemplaires; ceux de son aiguière avec pla-
« teau, la plus célèbre de ses œuvres, en France du moins,
« sont répartis entre quatre ou cinq musées et collections
« particulières. Le musée de Cluny en possède un, la col-
« lection Dutuit de Rouen un autre. Enfin, le musée Trimo-
« let à Dijon, montre de l'aiguière une épreuve, peut-être
« unique, en faïence émaillée; c'est une œuvre de l'école
« de Palissy.

À l'inverse, plusieurs auteurs allemands de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e ont relevé un grand nombre d'exemplaires attribués à Briot [21, 90, 113]. Le premier inventaire précis a été celui dressé en 1889 par **Julius Lessing**, conservateur du musée de Berlin [90] (p. 174) :

Die mir bekannten Exemplare, über welche mir seitens der betreffenden Museums-Verwaltungen die behufs Revision meiner älteren Notizen erbetenen Auskünfte freundlichst ertheilt wurden, sind folgende:

Modell I, mit dem Medaillon des François Briot.

1. Paris. Louvre. C. 279. Schlüssel und Kanne. Zwischen den Ornamenten des Randes auf der Oberseite befinden sich zwei Zinnstempel eingeschlagen und zwar eine fleur de lys (Zeichen der Stadt) und I F (Zeichen des Zinngießers). Abgebildet im Katalog des Louvre, Abteilung C. 1880. Weder Namen der Stadt noch des Meisters hat bisher ermittelt werden können.

2. Dresden. Kunstgewerbe-Museum. No. 6582. Schlüssel genau wie No. 1, mit denselben beiden Zinnstempeln auf derselben Stelle der Oberseite.

3. und 4. Paris. Hotel Cluny. Zwei Schlüssel mit Kannen No. 5189—90 und 5191—92 (nach Notiz von A. Darcel; nach meinen Notizen und dem älteren Katalog No. 1364 und 1365). Ohne Zinnstempel.

5. London. South Kensington Museum. Schlüssel. 2063. '55. Ohne Zinnstempel.

6. Genf. Musée Archéologique. Schlüssel. Ohne Zinnstempel.

7. Lausanne. Musée cantonal. Schlüssel. Ohne Zinnstempel.

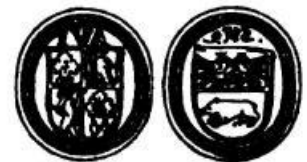
8. München. Bayerisches National Museum. Mittelplatte der Schlüssel, mit Porträt des Briot auf der Rückseite. Ohne Zinnstempel.

9. Berlin. Sammlung Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich. Schlüssel. Ohne Zinnstempel.

10. Berlin. Königliches Kunstgewerbe-Museum. '88. 624. Schlüssel, im Jahre 1888 aus englischem Privatbesitz erworben, trägt auf der Oberseite des Randes als Zinnstempel das Stadtwappen von Luneville mit den drei, wahrscheinlich den Zinngießer bezeichnenden Buchstaben B. S. N. Auch in den Nürnberger Zinnstempeln erscheinen die Initialen des Meisters mit dem Stadtwappen fest verbunden, während sie bei den Silberstempeln und auch bei dem Stempel der Schlüssel No. 1 und 2 getrennt erscheinen.



11. Großenhain. Sammlung des Herrn Zschille. Schlüssel mit zwei Stempeln auf der Oberseite des Randes. Der Stempel, mit Dachs und halbem Adler, ist (nach gütiger Mitteilung des Geheimrats Dielitz und des Königlichen Herolds-Amtes) das Wappen der in der Nähe des Bodensees ansässigen freiherrlichen und gräflichen Familie von Taxis, welche im XVII Jahrhundert im Mannesstamm ausstarb und im fürstlichen Hause Thurn und Taxis noch fortlebt. Das zweite, noch nicht festgestellte Wappen weist nach seiner Konformation auf Schwaben oder die österreichischen Erblande. Wir haben in diesem Alliance-Wappen also zweifellos einen Stempel, welcher nicht den Verfertiger, sondern den Besitzer anzeigt. Derartige Abstempelungen des Zinngeschirres mit Familienwappen oder auch Hausmarken lassen sich allein in der Sammlung des Kunstgewerbe-Museums zahlreich nachweisen.



Les exemplaires que je connais, dont j'ai pu améliorer le catalogue grâce aux administrations des musées concernés, sont les suivants :

Modèle I, avec le médaillon de François Briot.

1. Paris. Louvre. C. 279. Plat et aiguière. À l'avvers, entre les ornements du bord, se trouvent gravés deux poinçons : une fleur de lys (signature de la ville) et I F (signature du fondeur). Figure dans le catalogue du Louvre, Division C. 1880. À ce jour, ni le nom de la ville, ni celui du maître n'ont pu être déterminés.

2. Dresde. Musée des Arts décoratifs. N° 6582. Plat strictement identique au N° 1, avec les deux mêmes poinçons, situés au même endroit.

3 et 4. Paris. Hôtel de Cluny. Deux plats avec aiguières N° 5189-90 et 5191-92 (d'après la notice d'A. Darcel ; d'après mes notes et le catalogue plus ancien : N° 1364 et 1365). Sans poinçon.

5. Londres. South Kensington Museum. Plat 2063. '55. Sans poinçon.

6. Genève. Musée archéologique. Plat. Sans poinçon.

7. Lausanne. Musée cantonal. Plat. Sans poinçon.

8. Munich. Musée national bavarois. Milieu du plat, avec le portrait de Briot au revers. Sans poinçon.

9. Berlin. Collection de sa Majesté l'impératrice Friedrich. Plat. Sans poinçon.

10. Berlin. Musée royal des Arts décoratifs. '88. 624. Plat acquis en 1888 d'une collection privée anglaise, portant des poinçons à l'avvers du bord, avec les armoiries de la ville de Lunéville et les trois lettres B.S.N., caractérisant probablement le fondeur d'étain. Dans les poinçons d'étain de Nuremberg, les initiales du maître et les armoiries de la ville apparaissent étroitement liées, alors qu'elles apparaissent séparées sur les poinçons d'argenterie et les poinçons d'étains des plats n° 1 et 2.



11. Grossenhain [près de Dresde]. Collection de Monsieur Zschille. Plat avec deux poinçons à l'avvers du bord. Le poinçon représentant un blaireau et une demi-aigle est (d'après la bienveillante communication du Conseiller Dieltz et le Bureau royal d'héraldique) celui des armoiries d'une famille seigneuriale résidant dans la région du lac de Constance, celle du comte de Tassis, dont la lignée masculine s'est éteinte au XVII^e siècle, et de celles de la maison princière de La Tour et Tassis, toujours florissante. Les deuxièmes armoiries n'ont pas encore été identifiées ; leur aspect oriente vers le pays souabe ou les terres héréditaires d'Autriche. Nous disposons là, sans aucun doute, des armoiries d'une alliance, sur un poinçon qui n'indique pas le fabricant, mais le propriétaire. De tels poinçons sur la vaisselle d'étain, avec des armoiries familiales, ou également des marques de maison, peuvent se trouver en grand nombre dans la seule collection du musée des Arts décoratifs.

Hans Demiani a développé cette liste en 1897^[21] (p. 90) :

⁸⁶⁾ Briot'sche Temperantia-Schüsseln befinden sich z. B. im South Kensington Museum zu London (2063.'55; nebst Kanne 4289.'57; ohne Stempel!), im Musée du Louvre in Paris (C. 279; mit Kanne, welche dieselbe Catalognummer trägt; beide sind mit den besprochenen zwei Marken [Lilie und Initialen IF] versehen und stammen aus der Collection Sauvageot; siehe deren Catalog von Sauzay, Ausgabe von 1861, No. 714 und Sauzay zu Tafel 41—43), im Hôtel de Cluny zu Paris (2 Exemplare, Catalog von 1883: 5190 und 5192; mit 1 Kanne 5189; ohne Stempel!), im Museum zu Lyon (ohne Stempel!), im Musée archéologique zu Genf (ohne Stempel!), im Musée cantonal zu Lausanne (ohne Stempel!), im Musée des arts décoratifs et industriels zu Brüssel (4208; im Feld der Musik in einer Reihe, aber einzeln eingestempelt, die sehr grossen Buchstaben A D V), im Nordböhmisches Gewerbe-Museum zu Reichenberg (L. VIII/68; nebst Kanne L. VIII/69; beide ungestempelte Stücke ausserordentlich schön und scharf; die Kanne vielleicht das beste Exemplar), im Kunstgewerbemuseum zu Berlin ('88.624; gemärkt mit dem Stadtwappen von Lunéville [Schrägbalken mit 3 Halbmonden] und einem streifenförmigen Stempel mit den Buchstaben B S N.; Abbildungen dieser beiden Zeichen bei Lessing S. 174; mit Kanne '91.213), im Kunstgewerbemuseum zu Dresden (6582; mit denselben beiden Stempeln wie das Exemplar des Louvre), im Bayerischen Nationalmuseum zu München (nur das Nabelstück mit der Temperantia und Briot's Portrait auf der Rückseite; ohne Zinnstempel!), im Gewerbe-Museum zu Ulm (888;

mit einem Klappdeckel tragender Kanne 889, die wohl ein Nachguss ist) u. s. w. sowie in verschiedenen Privatsammlungen z. B. in der der Kaiserin Friedrich zu Schloss Friedrichshof (mit Kanne), der Frau Jubinal de St. Albin in Paris (mit Kanne; Maze-Sencier S. 224), der Herren Maillet du Boullay in Paris (mit denselben beiden Marken wie der Abguss im Louvre; nebst Kanne), Graf Stroganoff in Rom (ohne Stempel!), A. Ritleng sen. in Strassburg, Zschille in Grossenhain (die beiden darauf ersichtlichen Besitzermarken [das Wappen der Familie Taxis und dasjenige eines noch nicht ermittelten Geschlechts] sind bei Lessing S. 174 abgebildet), Demiani in Leipzig (ausgezeichnetes Exemplar ohne Stempel; mit aus der Sammlung Roussel-Paris stammender nicht gemärkter Kanne), Dutuit in Rouen (mit Kanne; Maze-Sencier S. 224), de Liesville in Paris (Maze-Sencier S. 224) u. s. w.

Sans prétendre à l'exhaustivité, la liste dressée en 1919 par le conservateur du musée de Dresde, **Karl Berling**, apparaît comme la plus complète [113] (p. 76) :

D'après Lessing (Annales des collections d'art du roi de Prusse, 1889, p. 17), Demiani (*supra* note 86) et ce que je connais des exemplaires du *bassin de La Tempérance* de Briot, les éléments suivants peuvent être mentionnés. La véritable liste n'est en aucun cas épuisée. [...]

Von den Lessing (Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen, 1889, S. 17), Demiani (a. a. O. Anm. 86) und mir bekannt gewordenen Exemplaren der Briotschen Temperantiaschale mögen hier folgende erwähnt sein. Der wirkliche Bestand ist damit keineswegs erschöpft: Kunstgewerbemus. Dresden (mit Kanne); Kunstgewerbemus. Leipzig (mit Kanne); Nordb. Gewerbemus. Reichenberg (mit Kanne); Bad. Landesmus. Karlsruhe (mit Kanne); Czartoryski-Mus. Krakau (mit Kanne); Dr. Reichenheim, Berlin (mit Kanne); Schloß Friedrichshof (mit Kanne); South Kensington Museum London (mit Kanne); Hôtel de Cluny Paris (2 Schalen, 1 Kanne); Frau Jubinal de St. Albin, Paris (mit Kanne); Henri Vever, Paris (mit Kanne); Bayr. Nationalmus. München; Gewerbemus. Ulm; Mus. Braunschweig (früher Sammlung Zschille, Grossenhain); Kunst- und Altertumssammlung Stuttgart; Museum f. tirol. Volkskunst in Innsbruck (früher Schloß Welfenstein); A. Ritleng, Straßburg (1905 versteigert, Nr. 53); Graf Stroganoff, Rom; König von Italien, Turin; Petit Palais, Paris; Mus. Toulouse; Archäolog. Mus. Genf; Kantonalmus. Lausanne; Kunstgewerbemus. Brüssel; Kunstgewerbemus. Prag; Fr. Bertram, Chemnitz; Baur. Manz, Stuttgart u. Dr. Abt, Luzern. (Die letzten 3 Sammler besitzen je 2 Schalen.) Außerdem kommen folgende Stücke mit Zinngießermarken vor: Kunstgewerbemus. Dresden (Straßburger Stadtmarke und I F, mit Kanne); Louvremuseum Paris (Straßburger Stadtmarke und I F); Maillet du Boullay, Rouen (Straßburger Stadtmarke und I F, mit Kanne); Kunstgewerbemus. Berlin (Luneviller Stadtmarke und B S W); Landesmus. Zürich (Dornenkrone, Herz, 2 Pfeile und I S) wohl Besitzermarke.

Outre les pièces déjà mentionnées dans le chapitre 2, la trace de nombre de celles citées par ces auteurs allemands a pu être retrouvée dans des textes, sur des sites Internet, ou lors de visites. Les listes citées serviront de guide [21, 90, 113], en commençant par la plus ancienne :

- au Kunstgewerbe-Museum (KGM) de Dresde, dans un ouvrage de référence de 1970 [114], et une analyse historique, faite en 1998, des collections du musée, en particulier celle des étains de Demiani, léguée à sa mort en 1911 [115] (p. 96) :

So besitzt das Museum heute vier Temperantiaschalen, deren eine von François Briot selbst, eine aus den originalen Formen von Isaak Faust gegossen und zwei von Caspar Enderlein nachgestochen wurden.

Ainsi le musée possède-t-il aujourd'hui quatre *bassins de La Tempérance*, dont un de Briot lui-même, un fondu par Isaac Faust à partir du moule original, et deux gravés ultérieurement par Caspar Enderlein.

L'exemplaire considéré comme fondu par Briot lui-même provient du legs Demiani de 1911 :



KGM de Dresde : bassin n° [30312](#) (legs Demiani [21], pl.1), aiguière n° [30338](#)

Celui portant le poinçon d'Isaac Faust, acheté 600 marks en 1878 à Bourgeois, antiquaire à Cologne, était répertorié en 1889 sous le n° 6 582 [90], et l'est toujours [115] (p. 95). La disposition des figures du bord diffère de celle de l'exemplaire de Berlin (*cf. infra*) [116] :

Das Berliner Kunstgewerbemuseum besaß vor dem Krieg eine Temperantia-Platte mit Marken des Zinngießers B. S. N. aus Luneville²². Der Faustsche Abguß des Museums für Kunsthandwerk in Dresden unterscheidet sich von den Originalen Briots dadurch, daß innerer und äußerer Fries gegenüber der Temperantia um nicht ganz 45° nach links gedreht wurden.

Le Musée des Arts décoratifs de Berlin possédait avant-guerre un *bassin de La Tempérance* avec le poinçon B.S.N. de Lunéville. L'exemplaire de Faust du Musée des Arts et Métiers de Dresde diffère de l'original de Briot en ce que les frises interne et externe au-dessus de la Tempérance sont décalées vers la gauche de presque 45°.

Les exemplaires d'Enderlein sont représentés dans l'annexe 5. Légués par Demiani, ils portent les n°^{os} [30311](#) (modèle II) et [30313](#) (modèle III) ;

- au South Kensington Museum à Londres, devenu le Victoria and Albert Museum (V&A), l'exemplaire de Ralph Bernal, acheté 19 £ chez Christie en 1855 [117] :

**1229 A pewter dish, with a figure of Temperance in the raised centre,
and elegant figures in the border, surrounded by arabesques—
17½ in. diameter**

1229 Marlborough House 19 0 0



Ralph Bernal

[Londres](#), V&A Museum (n° 2063-1855)

Ralph Bernal d'après Wivell [117]

- à Genève, au Musée d'art et d'histoire, *de visu* (Inv. F208), avec le commentaire suivant (à rapprocher de Boucaud [1]) : « Les figures de la Tempérance et de l'Air sont inspirées de l'œuvre de l'orfèvre et ornemaniste Étienne Delaune qui travailla à Strasbourg (1520-1590) » :



Genève (photographié le 14/11/2010)



[Munich](#)

- à Lausanne, au musée cantonal, *de visu*, et dans une encyclopédie par Demmin en 1872 [118] :
un grand plat d'étain où sont représentés en relief les quatre éléments par Briot de Lucens ;

- au Bayerisches Nationalmuseum de [Munich](#), on ne trouve que le médaillon, comme indiqué par Demiani (*nur das Nabelstück mit der Temperantia und Briot's Portrait auf der Rückseite*) ;

- dans la collection de l'impératrice douairière Victoria de Prusse, au *Schloss Friedrichshof* (château de Cronberg, près de Francfort) [119]. La collection, située à Berlin avant la construction de ce château néogothique en 1896, est passée avec celui-ci dans la famille de Hesse à la mort de Victoria en 1901. Une partie, surtout les bijoux, a été volée en 1945, vendue en Suisse, et partiellement récupérée. La famille de Hesse a transformé le château en [hôtel](#) de luxe, où certains objets sont exposés. Je n'ai pu trouver ce qu'était devenu le bassin ;



Schloss Friedrichshof

Victoria de Prusse vers 1900

- au musée de Brunswick, il n'a pas été trouvé d'indication sur le bassin ayant appartenu à l'industriel Richard Zschille, dont les collections ont été vendues par [Christie](#) à [Londres](#) ;

- dans la collection que possédait Fritz Bertram à Lichtenwalde, près de Chemnitz, Berling a signalé deux bassins de Briot en 1919 [113]. L'antiquaire, né en 1886, avait commencé sa collection en 1912 [120]. En 1967, il a publié un livre où sont photographiées les œuvres qu'il possédait alors, dont un bassin et une aiguière de Briot [121] :



Collection Bertram : aiguière [122] (fig. 72), bassin et poinçon au dos de celui-ci [121] (fig. 36)

Il est mort la même année [120], après l'achat de sa collection par le KGM de Berlin-Est, situé au Schloss Köpenick [123]. Le *bassin de La Tempérance* de Briot, identique à la figure ci-dessus, y a été inventorié sous le n° 1969.100, l'aiguière sous le n° 1969.101 [120, 124] :



Temperantia-Platte mit Kanne. François Briot (lätig 1580–1616), Frankreich. Um 1585/90. Zinn. Reliefguß mit Darstellung der freien Künste, Tugenden u. a. Platte Ø 46,3 cm. Inv.-Nr. 1969.100. Kanne H 29,6 cm. Inv.-Nr. 1969.101

Das Berliner Kunstgewerbemuseum konnte im Jahre 1875 zusammen mit den anderen Beständen der brandenburgisch-preußischen Kunstkammer auch 8 Modellstücke Briots zu dieser Temperantiaschale übernehmen. Sie gehören zu den verlagerten und noch nicht zurückgekehrten Beständen des Museums.

Ankauf aus der Sammlung Fritz Bertram

Inv.-Nr. 1969/100

Kat.-Nr.: 58

Temperantia-Platte

Zinn, gegossen, ziseliert

Frankreich, Montbeliard, 1585–1590

Meister: François Briot

Marke: Auf der Rückseite Bildnisplakette mit Umschrift: SCULPEBAT FRANCISCUS BRIOT

Dm. 45,3 cm




Kat.-Nr. 55 Wohn- und Sammlungsraum F. Bertram. Lichtenwalde b. Karl-Marx-Stadt [120]


- au KGM de Berlin, Lessing, Demiani et Berling ont indiqué la présence d'un exemplaire de Briot, acheté à un collectionneur anglais en 1888, et portant les initiales B.S.N. du fondeur, avec le poinçon de Lunéville (n° 88.624) [21, 90, 113]. Après la seconde guerre mondiale, avant la réunification de l'Allemagne, les collections du KGM étaient exposées, pour partie à l'Ouest, dans le château de Charlottenburg, pour partie à l'Est, dans celui de Köpenick. À l'Est, les étains étant absents, les autorités ont acheté sa collection privée à Fritz Bertram (*cf. supra*) de Chemnitz (alors Karl-Marx-Stadt) [123]. Le conservateur du musée de Köpenick précisait [120] :

Ein übriger Bestand von ca. 60 Arbeiten befand sich unter den von Berlin nach Oegeln (im März 1945 dann weiter nach Arolsen/Melsungen) und in das Bergwerk Grasleben bei Helmstedt verlagerten und bis heute noch nicht zurückgekehrten Sammlungen des Museums.

Il restait environ 60 œuvres, déplacées de Berlin à Oegeln (en mars 1945, puis à Arolsen/Melsungen) et dans les mines de sel de Grasleben près de Helmstedt, actuellement non retournées dans les collections du musée.

Les archives américaines gardent en effet la trace du stockage à Melsungen et la photographie du n° 88.624 ([Mar 2221](#)), comme de celle d'autres objets du même musée (encore appelé *Schloßmuseum Berlin*), et notamment l'aiguière n° 91.213 [21] ([Mar 2222](#)) :

CLASSIFICATION: Metalwork.	PROPERTY CARD-ART	NO: MAR 2221
AUTHOR: François Briot, 1585/90.	SUBJECT: Dish of Temperantia.	PRESUMED OWNER: Schloßmuseum Berlin
MEASUREMENTS: diam. 45 cm	MATERIAL: Tin.	INV. NO: 88,624
WEIGHT:	ARRIVAL CONDITION:	CAT. NO:
DEPOT POSSESSOR: Melsungen chest "Tin", case 372		
DEPOT NO:		
IDENTIFYING MARKS: 1) Reverse: Plaquette with portrait and inscription: Sculpebat François Briot. 2) Beside pedestal of Temperantia F B.	DESCRIPTION: In heightened middle-round "Temperantia". Then broad frieze with 4 lying ovals—the 4 elements, between them hermae. On the straight rim 8 lying ovals: Minerva and the 7 liberal arts surrounded by grotesque ornaments.	
BIBLIOGRAPHY: Berling: Altes Zinn, Bln. 1919. P. 73 ff.		FOR OFFICE USE CLAIM NO: OTHER PHOTOS: NEG. NO: MOVEMENTS:

CLASSIFICATION: Metalwork.	PROPERTY CARD-ART	NO: MAR 2222
AUTHOR: Franz Briot, end of 16th cent.	SUBJECT: Jug.	PRESUMED OWNER: Schloßmuseum Berlin
MEASUREMENTS: H: 31 cm	MATERIAL: Tin.	INV. NO: 91,213
WEIGHT:	ARRIVAL CONDITION:	CAT. NO:
DEPOT POSSESSOR: Melsungen chest "Tin", case 372		
DEPOT NO:		
IDENTIFYING MARKS: 1) By the upper adjoined piece of the handle 2) Right to the death's head by Faith 3) On the lower edge the letters: F.B.	DESCRIPTION: On ornamented foot an eg-shaped body, divided into 3 zones (below: goat-footed figures, in the middle: lying ovals with Faith, Hope and Charity, above that masques and sea-horses). At the spout masque, at the handle female herma.	
BIBLIOGRAPHY: Berling: Altes Zinn. Bln. 1919. P. 78		FOR OFFICE USE CLAIM NO: OTHER PHOTOS: NEG. NO: MOVEMENTS:

[Records Concerning the Central Collecting Points \("Ardelia Hall Collection"\): Marburg Central Collecting Point, 1945-1949 : Metalwork](#) (déclassifiés en 2001)

Sur l'exemplaire photographié au KGM de Berlin en avril 2010, la disposition des figures est la même que sur le document d'archives : la tête de la Tempérance est surmontée par

l'allégorie du Feu, elle-même surmontée de la Géométrie et de l'Astrologie. Il s'agit donc apparemment de la même œuvre. Mais il portait le numéro M 3180, qui était avant-guerre celui d'un modèle III d'Enderlein [90] (p. 179) [95] (p. 41 et 48), non exposé en 2010. Ce n° M 3180 est aussi celui du modèle III dans les archives américaines, où sa photographie est identique à la figure publiée par Demiani en 1897 [21] (pl.4) (cf. annexe 5), différente des figures ci-dessous. La numérotation de 2010 résulte probablement d'une erreur, car les autres objets photographiés la même année portaient bien le même numéro qu'avant-guerre (cf. *infra*: [K 5885](#) ; cf. annexe 3 : la canette [K 4548](#) et le *bassin de Mars* n° 90.200 [21] (notes 207 et 412)). La disposition des figures du bord est en tout cas différente de celle de l'exemplaire de Briot acheté à Fritz Bertram par le KGM de Berlin-Est (cf. *supra*).



4 Temperantiaschüssel
Modell von François Briot, Montbéliard
um 1585/90 **M 3180**



NO: MAR 2221
PRESUMED OWNER:
Schloßmuseum Berlin
INV. NO: 88,624

Le musée possède aussi des fragments du bassin, achetés en 1856 à un collectionneur de Nuremberg (K 5885a-m). Mentionnés sous ce numéro et photographiés dans les archives américaines de la seconde guerre mondiale (Mar [1668-1672](#) et [1673-1679](#)), ils avaient servi d'illustration à Lessing en 1896 [90], et étaient exposés à Charlottenburg avant la réunification [125]:



NO: MAR 2222
PRESUMED OWNER:
Schloßmuseum Berlin
INV. NO: 91,213



NO: Mar.1668-1672
PRESUMED OWNER:
Schloßmuseum Berlin
INV. NO: K 5885 a-e



[90] (dos de la p.172)

85 -MUSICA- UND -GRAMMATICA-
Zwei Modellstücke für eine Temperantiaschale.
(Ausschnitte). François Briot (1550-1615 oder später), Montbéliard, um 1580-1600.

Zinn, Reliefguß. L. je 25,7. H. d. Streifens 5 (Dm. der ganzen Schale 45).

Die Temperantiaschale des Lothringer Meisters Briot, der für den Grafen Friedrich von Mömpelgard (Montbéliard) arbeitete, gilt als eines der bedeutendsten Werke der gesamten Zinnkunst. Sie wird benannt nach der allegorischen Figur des Mittelmedaillons. Die Temperantia ist umgeben von den vier Elementen, und von Minerva mit den sieben freien Künsten auf der Fahne, alle in ovalen Feldern, dazwischen Grotesken auf gekörntem Grund. Zur Schale gehört eine auf dem erhöhten Mittelrund stehende Kanne mit den

drei -übernatürlichen- Tugenden. Die beiden Geräte dienten als Waschgarnitur an fürstlichen Tafeln, wurden aber auch als Schaustücke gezeigt. Um 1610 und 1611 wurden sie von dem Nürnberger Meister Caspar Enderlein zweimal kopiert. Zahlreiche Exemplare der Temperantiaschale zusammengestellt bei Berling a. a. O., 76.

1836 erwarb die Kgl. Kunstkammer aus Nürnberger Privatbesitz acht Modellstücke Briots für die Ringstreifen, ohne das Mittelstück mit der Temperantia und das Element Wasser.

Inv. Nr. K 5885 b, d.

Lit.: Demiani, H., François Briot, Caspar Enderlein und das Edelzinn, 1897, 10-15, T. 1, Behncke: Lehnert I, 611, Abb. 501 u. 503; Berling, K., Altes Zinn, 1919, 74-78, Abb. 53 u. 55; Braun: Bossert VI, 1935, 42, Abb. S. 43; Tardy, Les étains Français, III, s. 6. (ca. 1956), 473, Abb. S. 467; Haedeke, H.-U., Zinn, 1963, 160-64. [125]

- au KGM (Musée des Arts décoratifs) de [Leipzig](#), ou musée Grassi (cf. *infra*) ;

- au Nordböhmische KGM de Reichenberg, devenu le Severočeské muzeum de Liberec en République tchèque [126] (p. 4-5). L'aiguière a été représentée dans le livre de Demiani [21] (pl. 6), et il a été cité dans un article de 1893 [127] :

Die Gruppe Zinn excollirt in einer verhältnismäßig scharfen Temperantiaschüssel des François Briot

- au Badisches Landesmuseum de Karlsruhe, une aiguière ([C5247b](#)) [128], et un bassin signé par Briot ([C1624](#)), dont le fondeur, selon une note du musée, serait Johann Sigmund Wadel en 1624:

[Leipzig](#)

Reichenberg [21, 129]

Karlsruhe, Landesmuseum

On note cependant que c'est à Nuremberg, au XVIII^e siècle, que ce fondeur était actif, et que Hintze ignore cette œuvre de lui [95] (p.118-119). L'achat semble récent : le bassin présenté lors d'une exposition organisée par le Landesmuseum de Karlsruhe à Heidelberg en 1986 était celui de Düsseldorf (n° [18667](#)) ; le catalogue indique pour l'aiguière de Karlsruhe (n° [5247b](#)) [128] :

Die Kanne wurde nach Originalmodellen von Briot gegossen und ist deshalb dreimal mit seinen Initialen F.B. signiert. Die Kanne befand sich einst mit einer Temperantia-Schale von Isaac Faust nach Briot als Taufgerät in der Peterskirche von Badenweiler. Vielleicht war diese Prunkkanne im Besitz des Markgrafen Georg Friedrich von Baden-Durlach, der seit 1584 die Herrschaft von Badenweiler innehatte.

L'aiguière a été fondue à partir de moules originaux de Briot et est donc signée trois fois de ses initiales FB. L'aiguière se trouvait autrefois, avec un bassin de *La Tempérance* d'après Briot par Isaac Faust [130], comme fonts baptismaux dans l'église Saint-Pierre de [Badenweiler](#). Cette aiguière d'apparat était peut-être la propriété du marquis Georg Friedrich de Bade-Durlach, seigneur de Badenweiler à partir de 1584.

Le bassin, mentionné par Berling [113], n'était donc pas celui actuellement exposé ; c'était celui de l'église de [Badenweiler](#), transféré aux *vereinigte Sammlungen* de Karlsruhe (C [5247](#)) à la fin du XIX^e siècle [131], et représenté en 1901 [132] :

Auf der Schüssel fand ich das Monogramm J. F. und dabei eine kleine Lilie [130]



Badenweiler. Sogen. Taufgeschirr (jetzt in Karlsruhe).

[132]

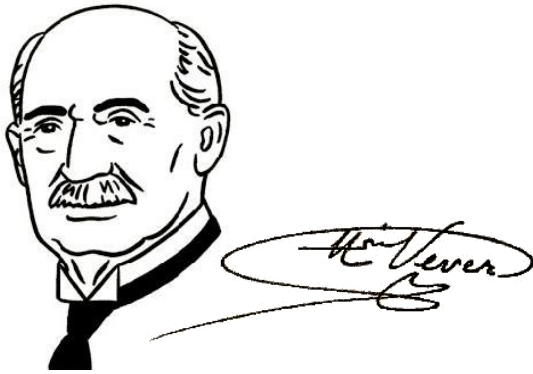
- au musée des princes [Czartoryski](#) de Cracovie, il n'a pas été retrouvé de trace, mais les collections ont souffert durant la deuxième guerre mondiale. Il n'y a pas non plus de trace de la collection du Dr Reichenheim à Berlin. Un livre sur l'aryanisation des biens juifs sous le régime nazi fait état d'une collection « Reichenheim-Oppenheim », dont de nombreuses pièces ont été achetées avant-guerre à une héritière [133] ;

- à Paris, de la collection d'Achille Jubinal et de son épouse Hortense, née de Saint Albin, on trouve, avant la vente en 1886 à l'Hôtel Drouot [134], une mention en [1880](#) [75] et 1885 [70] (p.224) :

M^{me} A. JUBINAL DE S^t-ALBIN (Paris), aiguière et son plateau, de Fr. Briot. Canette du même temps.

- à Paris, de la collection du bijoutier et collectionneur Henri Vever, on trouve cette mention d'un prêt au Petit Palais à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900 [135] :

453. Aiguière et son bassin en étain, par Fr. Briot. — M. Henri Vever.



Henri Vever (1854-1942) par [Floc'h](#)



Bruxelles ([n° 4208](#)), médaillon du revers [1]

- Au Tiroler Landesmuseum d'Innsbruck, le guide mentionne un « bassin d'apparat », sans en identifier clairement l'auteur (*Prunkschüssel von Briot-Enderlein*) [136], mais son image est celle d'un modèle II d'Enderlein (*cf. annexe 5*), ce que Hintze confirme [95] (p. 49). De même, au KGM d'Ulm, il n'a été retrouvé qu'un exemplaire d'Enderlein. Pour la collection du comte Stroganoff à Rome, il n'a également été retrouvé que des œuvres d'Enderlein (*cf. annexe 5*). Au Museo d'arte antica de Turin, des œuvres de Briot sont signalées dans un guide touristique [137], mais le [bassin](#) et l'[aiguière](#) du [Palazzo Madama](#) ne sont pas ceux de la Tempérance (*cf. annexe 3, le bassin de Mars*) ;

- à Bruxelles, aux Musées royaux d'art et d'histoire (*cf. supra*), avec les initiales A D V dans le cartouche de la Musique [21]. Son origine est aujourd'hui [discutée](#).

- au Landesmuseum Württemberg de [Stuttgart](#) (*cf. infra*) ;

- à [Strasbourg](#), dans le catalogue de la collection Ritleng, publié en 1905 par Robert Forrer [138] :



[Stuttgart](#) (WLM 9009)



Collection Ritleng [138] n° 53, pl. XII

- à Prague, le KGM exposait un exemplaire du bassin de Briot appartenant au baron Adalbert von Lanna (*cf. infra*) [139]. La collection a été dispersée à Berlin en 1909 [140] : le bassin (n° 312), acheté 1 900 marks, est retourné à Prague, cependant que le musée de Hambourg se procurait, à la même vente, un exemplaire du bassin par Enderlein (n° 313) pour 4 100 marks et une aiguière du *bassin de Mars* (n° 323) pour 6 100 marks [31]. Le bassin de Briot retourné à Prague est actuellement signalé à l'*Uměleckoprůmyslové muzeum* (UPM) [141] (p. 308) :

168. Misa renesanční, cínová, z dílny Fr. Briota. Montbéliard, Francie, konec 16. století.

168. Assiette en étain. Atelier de Fr. Briot, Montbéliard, France; 2e moitié du XVIIe siècle

- à Lucerne, la collection de l'industriel Roman Abt a été dispersée en 1937 ; un exemplaire est représenté dans le catalogue de la vente [142].



[Lanna](#) (n° 312), Prague [140] (pl. 29)

Collection Abt, [Lucerne](#) [142] (pl. 14)

95. Grosse Prunkschüssel, genannt Temperantiaschüssel. Auf dem Rand zwischen reichen Ornamenten von besonderer Schönheit und Feinheit acht querovale Felder, die sieben freien Künste mit ihrer Führerin Minerva darstellend; glatte Auswölbung zum vertieften Mittelteil. Im Zentrum des letztern befindet sich eine runde Erhöhung, als Untersatz der Kanne dienend. Diese ist mit der Gestalt der Temperantia geschmückt. Links unten am Sockel Monogramm F. B. Dieses Nabelstück umzieht ein breiter Fries, den hermenartige Figuren in vier Kartuschen mit Allegorien der vier Elemente enthaltende Abteilungen scheiden. Auf der Rückseite Porträtmedaillon des Graveurs mit Umschrift: „Sculpebat Franciscus Briot“. Arbeit des François Briot (Modell I).

Französisch (Strassburg), 16. Jahrhundert.

Durchmesser 45 cm.

Siehe Demiani Tafel I.

Sammlung Dr. Roman Abt.

[142] (p. 10)

Siehe Abb. Tafel 14.

- La collection de l'architecte Philipp Jakob Manz a disparu à Stuttgart lors de la seconde guerre mondiale [143].

- L'exemplaire de la collection Maillet du Boullay de Rouen est signalé dans une exposition à Blois en 1875 [144], et décrit à l'occasion d'une autre, au palais du Trocadéro en 1889 [145] :

Une aiguière en étain avec plateau, attribuée à Briot (nos 2,775 et 2,776, M. Maillet du Boullay).

[144]

879. Aiguière et son plateau.

(XVI^e siècle).

Aiguière ovoïde sur un pied circulaire, col droit et court à bout échancré et à bec. Anse en console, outrepassant l'ouverture.

La panse est divisée en trois parties ; un culot orné de chimères, la panse ornée de trois cartouches encadrant les trois vertus, séparés par des fleurons, L'épaule portant trois masques au milieu d'ornements symétriques. Un masaron sous la lèvre. Une cariatide est couchée sur l'anse.

Plateau à ombilic. Sur l'ombilic, la Tempérance ; sur le fond, trois cartouches encadrant chacun une divinité assise, séparés par des termes au milieu d'ornements.

Marly liée, bord chargé de huit cartouches encadrant chacun une muse, séparés alternativement par des masques et des hippocampes adossés.

Ouflet à miroirs. Sur le fond un médaillon d'homme de profil avec l'inscription : SCULPEBAT FRANCISCUS BRIOT.

(M. Maillet du Boullay).

[145]

Lessing, Demiani et Berling ont signalé les initiales « I.F. » sur ces œuvres, comme sur celles du Louvre et de Dresde (n° 6582) [21, 90, 113] ; aucun d'eux sur le bassin de Karlsruhe [128, 130]. Lessing n'a pu identifier ces marques et Demiani les a attribuées au fondeur strasbourgeois Isaac Faust, ce qu'a détaillé Adolphe Riff, conservateur du musée de cette ville [146] :

Parmi les œuvres d'Isaac Faust nous citerons en premier lieu l'aiguière et son bassin, dits de la *Tempérance*¹, d'après le célèbre modèle de François Briot.

1. Des exemplaires au Musée du Louvre (Clément de Ris, Musée du Louvre, Notice des objets de bronze, etc. 1874 p. 201, N° 6270), à Dresde (Musée des Arts décoratifs N° 6582), collection Maillot du Boullay (Exposition à Paris, Trocadéro, 1889).

Sur le cartouche qui sépare la Rhétorique de la Musique les deux poinçons se trouvent répétés (fig. 162).



Fig. 162. Poinçon de maître d'Isaac Faust et poinçon de contrôle de Strasbourg sur le bassin de la Tempérance. (Musée du Louvre, Coll. Sauvageot N° 714).



Ailleurs il précisait [147] :

Dès 1874 Clément de Ris dans sa « Notice des objets de bronze, étain, etc. du Louvre » décrit un bassin et une aiguière en étain richement décorés d'ornements en relief dans le genre des œuvres de François Briot, et portant deux poinçons, l'un représentant une fleur de lys, l'autre aux initiales I. F. Il compare le poinçon à la fleur de lys à une marque de faïence, comparaison très erronée bien entendu. Germain Bapst fait également mention de ce bassin et de cette aiguière dans son livre « L'étain » (1884), et croyait que ces marques étaient celles du marchand qui fit travailler Briot¹.

Enfin en 1895 Hans Demiani réussit à identifier ces poinçons². Il avait remarqué que le poinçon qui accompagne celui aux initiales I. F., représentait tantôt une fleur de lys ou une demi-fleur de lys, tantôt un écusson, qui était l'écusson de la ville de Strasbourg. Cette constatation permit de revendiquer ces pièces pour Strasbourg et de les attribuer au fondeur d'étain Isaac Faust, mentionné dans des documents d'archives. Les autres poinçons à la fleur de lys ou la demi fleur de lys s'expliquèrent aisément : ce sont les poinçons prescrits par l'ordonnance de 1552 pour les différentes qualités de l'étain.

L'importance de l'orfèvrerie d'étain strasbourgeoise se trouvait pour la première fois établie. Demiani n'avait pas intérêt à pousser plus loin ses recherches sur Strasbourg, où l'on s'est contenté de reproduire ses données.

¹ P. 201. N° C. 279.

² p. 259.

³ Hans Demiani, François Briot, Caspar Enderlein und das Edeltinn (1897), p. 19.



Poinçons du fondeur et de la ville : à gauche sur le bassin (entre Musique et Rhétorique), à droite sous le pied de l'aiguière. D'après Clément de Ris. Paris, musée du Louvre [148] n° C279



Poinçons, à gauche, de maître (Isaac Faust), à droite, de contrôle de la ville (Strasbourg) : Fleur de lys pour l'étain le plus pur, demi-fleur de lys pour l'alliage contenant 1/10 de plomb, armoiries pour celui contenant 1/4 de plomb. D'après Riff [149] (p. 53)

- au musée national suisse de Zürich, un exemplaire porte un poinçon de propriétaire du monastère de la Visitation de Solothurn [150] (n° 686) :



Zürich, Landesmuseum (LM 787) non exposé en 2013

- dans la collection du baron prussien Albert Emil Otto von Parpart au château de Hunegg en Suisse, une paire de vases et un bassin ont été signalés par Demiani [21] (p. 97 et 95). Leur illustration figure dans le catalogue de la vente à Cologne en 1884 [151] :



[151] (dos de la page 44)

- 677—78. **Paire de vases** oviformes à col évasé et munis de trois anses à cariatides de femmes terminées en gaines. Trois bandes horizontales autour de la panse, sur celle du milieu: la foi, l'espérance et la charité séparés par de beaux motifs renaissance; aux autres: mascarons, chimères et arabesques et F B (François Briot).
Haut. 24¹/₂ cent.
679. **Aiguière** à anse ornée et surélevée. Trois bandes horizontales autour de la panse: sur la supérieure médaillons avec allégories de l'été, de l'hiver et de l'automne accostés de dauphins; l'Afrique, l'Europe et l'Amérique bordées d'arabesques au centre; la partie inférieure est cannelée.
Haut. 29¹/₂ cent.
680. **Grand plat** à ombilic où se trouve représentée l'allégorie de la tempérance: quatre médaillons ovales décorés des quatre éléments et séparés par de beaux ornements en style renaissance au pourtour. Emblèmes allégoriques et arabesques à masques sur le marli. Au revers un médaillon avec portrait et l'inscription *Sculpebat. Franciscus. Briot*.
Diam. 45 cent.

- Au musée des Beaux-Arts de Lyon⁹, le bassin signalé par Demiani [21] (p. 90) — en mauvais état [152], et ne portant pas de marque [21] — provient du Cabinet de la Ville, fonds initial de ce musée (avec la collection du château de Savigny-lès-Beaune, achetée en 1810 au marquis de Migieu). Les œuvres de Briot y ont été mentionnées dès 1820, ce qui en fait le premier exemplaire exposé dans un musée public [153] (p. 125).

21. — Aiguière et Bassin d'étain, enrichis de figures en bas-relief, du temps de la renaissance des arts, et de la fabrique de F. Briot.

[153]

Dans le catalogue Comarmond, la Tempérance est appelée Hébé (fille de Zeus et Héra, qui servait l'ambrosie et le nectar aux dieux), mais le médaillon permet l'authentification [154] :

Bassin et aiguière, en étain de la fabrique de Briot, célèbre potier d'étain. Ces deux pièces sont recouvertes d'ornements en relief reproduits dans un moule ; au centre du bassin on a représenté Hébé, et autour, Jupiter, Neptune, Mercure, Cérès, séparés par des cariatides et des ornements variés. Sur la bordure on voit les neuf Muses, des mascarons ; les intervalles de ces figures sont également couverts d'ornements. Le dessous présente au centre le portrait de Briot, et autour, *Sculpebat Briot* ; au bas est gravé le chiffre 1020, numéro de l'exemplaire. Il présente une mutilation sur un point de ses bords. L'aiguière a une anse sur le derrière et un long bec ; elle ne nous paraît point appartenir au bassin, attendu qu'au lieu de sujets mythologiques, on y a représenté des scènes de l'histoire sainte ; ainsi, sur le devant de la panse, on voit Suzanne sortant du bain et guettée par les vieillards ; à gauche, le martyre de saint Etienne ; plus loin, d'autres sujets que nous ne pouvons déterminer ; le reste de la surface est couvert d'ornements de bon goût. Quelques reliefs sont usés ou émoussés. (Cabinet de la ville).

Diamètre du plat : 45 cent. — Poids : 2 kil. 80 gram. — Longueur de l'aiguière : 30 cent. — Poids : 1 kil.

Ces œuvres ont de nouveau été décrites en 1887 [155] :

34. AIGUIÈRE couverte d'une ornementation à cartouches, feuillages et mascarons. La panse, divisée en trois zones, montre sur la zone centrale trois scènes tirées de l'histoire de la *Chaste Suzanne*. — Travail français, quelque peu antérieur à *François Briot*, fin du XVI^e siècle.

Cabinet de la Ville (1). — Haut. 0,30.

35. GRAND PLAT de François Briot dit : *Plat de la Tempérance*. Autour de l'ombilic, sur lequel est une figuration de la Tempérance, sont les Éléments dans quatre cartouches. Dans les huit cartouches qui décorent le plat-bord sont figurés Minerve et les sept Arts libéraux. Toute l'ornementation est variée. Revers : Sous l'ombilic le portrait de *Briot* avec la légende : *SCULPEBAT FRANCISCUS BRIOT*. — Art français, vers 1570.

Cabinet de la Ville. — D. 0,48.

(1) Les objets provenant de l'ancien cabinet de la Ville sont indiqués d'après le catalogue Comarmond.

[155]

⁹ Non exposé, fin 2012

Enfin, **non mentionnés par Lessing, Demiani ou Berling**, des exemplaires ont été signalés, aux musées des Arts décoratifs de Paris et de Lyon, à Nancy¹⁰ [156], Dijon, Montbéliard (Inv.[83.24.1](#), acquis en 1983), New York (acquis en 1930 de la collection Schöller à Berlin) [157], Düsseldorf (acheté en 1918 à L. Martin de Dresde) [158] (p. 30), Wildon près de Graz (collection Karl Ruhmann) [122], Freiberg en Saxe (n° 88/16), ou au château de Gaasbeek (près de Bruxelles, donné en 1921 à la Belgique par Marie-Louise Peyrat, marquise Arconati-Visconti). Il en passe encore dans les salles des ventes ou chez les antiquaires, tel celui situé à proximité de la place Dauphine à Paris, quai de l'horloge (Raphaël Bedos). Plus ancienne, est la mention, en [1866](#), d'un bassin dans la sacristie de l'abbaye bénédictine d'Andechs près de Munich, répercutée à l'époque dans les [journaux](#) locaux, puis oubliée [159] :

Vermischtes.

(Der Bildhauer Franz Briot.) Die Sakristei der alten Benedictiner-Abtei Andechs besitzt noch ein reizend schönes Kirchengeschloß, welches bisher nicht beachtet worden ist. Es scheint ein Lavaboskeller zu sein, dessen sich der Prälat bei den Pontificalmässen bediente. Dieser Teller von länglicher Form und ziemlicher Ausdehnung ist nun mit großartigen Relieffiguren geschmückt. Auf dem breiten Rande desselben finden wir bemalte, herrliche Figuren angebracht, welche die sieben freien Künste vorstellen. Der Innenraum dagegen zeigt unter zerstückter Ornamentik die Bilder der vier Elemente, wohl mit Rücksicht auf das Wasser, das diese Schule aufzunehmen hatte, und im Mittel-Medaillon ist die Tugend der Temperantia abgebildet, als die, welche das rechte Maß lehrt. Alle diese symbolischen Frauengestalten sind mit hoher Vortrefflichkeit im großartigen, freien Style der älteren Renaissance ausgeführt. Es fragt sich nun, welchem Meister dieses seltene Werk zugeschrieben werden kann. Zum Glück nennt sich der Meister selbst in einer Inschrift des Tellers, die lautet: *Sculpsit Franciscus Briot 1660*. Wer war aber dieser Franz Briot? Wo hat er gelebt und gewirkt? Weber Paul von Stetten in seiner Geschichte der Künste und Gewerbe in Augsburg, noch Lipowsky im bayerischen Künstlerlexicon nennen diesen Namen. Auch Nagler (im Künstlerlexicon) kennt keinen Franz Briot, wohl aber einen Nicolaus Briot, der als General-Münzgraveur in Frankreich zwischen 1617—1628 wirkte, dann einen Kupferstecher Isaal Briot und seine Tochter Maria, welche zwischen 1610—1640 in Paris lebten, dann den Kupferstecher von Costumstücken, Anton Briot. Aus dieser Familie ist wohl auch unser Franz Briot hervorgegangen. Er war wohl Franzose, hat aber auch für Bayern gearbeitet und muß als classischer Modelleur und Graveur bezeichnet werden. Seine Name ist hinfort für die Kunstgeschichte gewonnen.

Dr. Sighart.

L'exemplaire du musée des Arts décoratifs de Paris provient du legs, officialisé en [1923](#), de sa collection par Alexandrine Grandjean, fille d'un antiquaire parisien [160].



[Paris](#), musée des Arts décoratifs (GR 46)

Alexandrine Grandjean (1826-1909) par [Floc'h](#)

¹⁰ Douteux, car retrouvé dans aucun des musées, et une [exposition](#) à Nancy en mai 2013 utilisait celui d'Écouen

Le musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon fait état en 2005 de l'achat à Philippe Boucaut – fils de l'antiquaire parisien Charles Boucaud, rue du Bac [161] – d'un exemplaire du bassin, avec son aiguière¹¹ [152]. On retrouve chez le conservateur de ce musée, Guy Blazy, les mêmes propos que ceux du vendeur [1], faisant d'Étienne Delaune la source d'inspiration des motifs décoratifs du bassin, et même de l'ensemble des deux pièces [152] :

XVI^e siècle

LYON. MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

François Briot (Lorraine vers 1550- Montbéliard après 1616).
 ♦ 5 Bassin et aiguière dits de la Tempérance.

Fin du XVI^e siècle.

Sur le médaillon, au revers de l'ombilic: **SCULPEBAT FRANCISCUS BRIOT.**

Étain fondu et ciselé.
 D. du bassin: 0,45; H. de l'aiguière: 0,30.

Inv. MAD 3402.1 et 2.

Prov. exil Philippe Boucaud
 Achat avec l'aide du FRAM Rhône-Alpes.

Cet ensemble présente la particularité d'être bien signé sur le médaillon où le maître:

étainier, François Briot, s'est représenté en costume d'époque. Il est d'une grande qualité d'exécution et dans un excellent état. L'aide du bassin représente les sept Arts libéraux sous l'égide de Minerve, déesse romaine de la Sagesse et de la Paix. Le fond du bassin est décoré des quatre éléments et l'ombilic est occupé par la figure de la Tempérance qui a donné son appellation à l'ensemble. Le registre principal d'ornementation de l'aiguière est orné des Vertus théologales (Foi, Espérance et Charité).

L'ensemble du décor est inspiré des gravures d'Étienne Delaune (Orléans vers 1518-Strasbourg 1583 ou 1586). Les bassins et les aiguières de Briot sont des chefs d'œuvre de l'art décoratif

de la seconde Renaissance. Le modèle connut un immense succès au point d'être repris et imité en Allemagne notamment, puis copié en céramique par les maîtres de Palissy. Le musée des Beaux-arts de Lyon en possède un exemplaire, non homogène, en mauvais état et d'un tirage tardif (probablement de la fin du XVI^e siècle). Comme le musée de Montbéliard (RDL 3-2001 n°10 repr.), le musée des Arts décoratifs de Lyon possède un autre bassin de Briot, à décor dit de Mars. En très mauvais état, atteint de la lépre, il est en cours de restauration afin de pouvoir être présenté, avec ce nouvel achat, dans le Cabinet des Curiosités que l'on espère pouvoir aménager au musée.

Guy Blazy



Lyon, musée des Arts décoratifs (MAD 3402.1 et 2) [161]



Musée de Montbéliard (poinçon d'Isaac Faust)



Collection Karl Ruhmann, Wildon [122] (fig. 74)

¹¹ Non exposés, fin 2012



Cat. n° 28

Inv. CA.T.1365. Dijon, Musée des Beaux-Arts.

Bibliographie: H. Demiani, 1897, p. 12 et pl. 5, repr.; E. Cleize, 1883, n° 1365; H.U. Haedeke, 1963, p. 162, fig.117, repr.; Ph. Boucaud et C. Frégnac, 1978, p.87; Ph. Boucaud, 1984, fiche 174 c; Cat. Exp. Heidelberg, 1986, II, M 26.

François Briot doit sa célébrité à la création d'un ensemble signé, composé d'une aiguière assortie au bassin «de la Tempérance». La signature au revers du bassin, entourant l'effigie de l'artiste, figure seulement par les initiales sur l'aiguière, sous le mascarón à droite de l'anse. Le décor en relief, d'une précision étonnante, se répartit en trois frises où se déroulent masques, grotesques et arabesques, alternant, sur la zone centrale, avec trois cartouches ovales. Les vertus théologales inscrites dans ces cartouches, la Foi, l'Espérance et la Charité, répondent à la figure allégorique de la Tempérance au centre du bassin; elles dérivent des estampes d'Etienne Delaune que François Briot a pu rencontrer à Strasbourg jusqu'en 1583.

Cet ensemble prestigieux, probablement destiné au comte de Montbéliard, Frédéric de Wurtemberg, date des années où François Briot était graveur et médailleur en titre, vers 1585. L'influence italienne se manifeste éloquemment dans la forme héritée des vases antiques, et dans le décor inspiré du répertoire des grotesques.

Si François Briot a créé le moule en creux, il n'est pas certain qu'il ait aussi effectué le travail du fondeur. De nombreux tirages sont l'oeuvre d'Isaac Faust, à Strasbourg, vers 1628. L'aiguière et le bassin ont eu beaucoup de succès. Caspar Enderlein, à Nuremberg, en a encore donné trois interprétations avec variantes, vers 1652. (P. Boucaud et C. Frégnac, 1978, n° 111). Des surmoulages en faïence émaillée d'une extrême minceur existent en plusieurs exemplaires.

C.B.

Musée de Dijon [162]



Basin (so-called Temperance dish) and ewer. PROVENANCE: Schöller collection, Berlin; Acquired by Philip Lehman through Goldschmidt Galleries, New York, for 7,500 marks in July 1930. [157]



25 TEMPERANTIA-SCHÜSSEL
 François Briot (um 1550– um 1616)
 Montbéliard, um 1585–90
 Ø 45,2 cm; Gewicht 1936 g
 Ankauf von L. Martin, Dresden 1918
 Inv.-Nr. 18337

[Düsseldorf](#), Kunstmuseum (n° 18337) [158]



Stadt- und Bergbaumuseum [Freiberg](#)



Château de [Gaasbeek](#), près de Bruxelles
 Inscription non identifiée dans le goulot : DVK [163] (p. 162)



Marquise Arconati-Visconti
 (1840-1923) par [Floc'h](#)



Photographie prise quai de l'horloge (10/11/08)



Fragment d'un vase
 Kunstgewerbemuseum, [Cologne](#) (n° J 535)

Un vase dérivé de l'aiguière, comme ceux de la collection Parpart (*cf. supra*), est mentionné au KGM de Cologne [88] (n° 207, p. 141-2) :

Im oberen Fries über der Allegorie des Glaubens in der Form mitgegossen die Buchstaben FB. Die Henkel vermutlich spätere Zutat. Unterteil der Vase fehlt. Wandung stark durchlöchert, mit Akemi geschlossen. Oberfläche stellenweise stark angegriffen. Uninventarisiert vorgefunden.

FRANÇOIS BRIOT, MONTBELIARD, um 1585–1590 [88]

Sur la frise supérieure, au-dessus de l'allégorie de la Foi, les lettres FB sont fondues dans le même moule. Anses probablement plus tardives. Partie inférieure du vase manquante. Paroi fortement criblée, rebouchée avec du mastic. Surface fortement attaquée par endroits. Trouvé non inventorié.

Dans un rapport de 1858 au préfet du Loiret, une œuvre de Briot est signalée au musée historique de l'Orléanais, créé en 1855, sans qu'il soit possible de déterminer s'il s'agit bien du *bassin de La Tempérance* [164] :

« Ciselures. — Parmi lesquelles une aiguière et son bassin en étain par François Briot.

Un document décrit un *bassin de La Tempérance* à Tours en 1873 ; il confirme le rapport mentionné ci-dessus, mais avec un commentaire trop ambigu pour pouvoir affirmer sans risque d'erreur que l'exemplaire d'Orléans est bien un *bassin de La Tempérance* [165] :

« Un magnifique plat en étain, de Briot, représentant la Tempérance, d'un état parfait de conservation et d'un diamètre à peu près égal à celui que possède notre Musée historique (n° 1,103, M^{me} Baron).

En effet, une œuvre initialement indéterminée peut s'avérer *ne pas* être un *bassin de La Tempérance*. Ainsi, Maze-Sencier en 1885 ne décrit-il pas l'œuvre d'une collection bruxelloise [70] (p. 225) :

GUST. VERMEERSCH (Belg.), aiguière et son plateau de Fr. Briot.

Et c'est un *bassin de Suzanne* que Demiani situe dans cette collection en 1897 [21] (p. 25).

D'autres exemplaires, passés en salle des ventes, sont également restés indéterminés, tel à Paris en 1873 : « plat rond et son aiguière en étain par Briot. 1,400 fr. » de la collection de M. Le Roy Ladurie [166], passée en grande partie dans celle de Basilewski [167] ; [Paris 1876](#) : « plat et aiguière en étain par F. Briot » ; [Paris 1892](#), [Paris 1895](#), sans autre précision.

Non précédemment mentionnés dans les collections, expositions ou musées, d'autres exemplaires de Briot, bien identifiables, sont apparus dans diverses salles des ventes, tels que : Cologne 1853, dans la collection du représentant de la maison Farina, Pierre Leven [168], retrouvé l'année suivante, avec la même description et d'autres objets de la même vente, exposé à Anvers par le commissaire priseur Édouard [Ter Bruggen](#) [169] :

1389. Grand plat en étain ciselé. Sur le bouton du milieu est la tempérance, surmontée des quatre éléments, sur le bord Minerve et les arts libéraux en figures allégoriques. Sur le revers de ce plat si richement ouvragé, le portrait en médaillon du fabricant Franz Briot.

Ou Paris 1863 : « plat en étain de F. Briot portant au revers le médaillon de cet artiste », de la collection florentine du Prince Paul Demidoff [170] ; Berlin 1913, dans la collection constituée par l'architecte Edwin Oppler à Hanovre [171, 172] :



Aiguière étain, ciselé (François Briot, 1590) : 3.750.

— 211. Plat Tempérance, décor zones variées.

France (travail de Fr. Briot, 1600) : 1.100. —

die Kanne zur Temperantiaschüssel des Herrn Briot (3000 Mark;)

Ou Munich 1916, dans la collection de Carl Nestel de Stuttgart [173]. Ou encore, dans celle du Dr [Frank](#) de Wiesbaden, vendue à Francfort en 1935 [174] (p. 34), ou du [luthier Eugen Gärtner](#) de Stuttgart [175] (p. 21-22), vendue dans cette même ville en 1944.



Bassins de la collection Nestel : à gauche n° [1](#), à droite n° [2](#) Dr Frank, Wiesbaden [174] (pl. 20)



Dr. Eugen Gärtner,
† Stuttgart [175] (pl. 7)

[Paris](#) 2008,
Sotheby, n° [98](#)

Bassin vendu à [Bruxelles](#)



Aiguières, de gauche à droite : vente Nestel n°s [1](#) et [2](#) Musée de [Wetzlar](#) Vente Rullier n° [97](#)

Les archives américaines de la période d'occupation de l'Autriche mentionnent la restitution d'un *bassin de La Tempérance* de Briot à la baronne Marianne Kornfeld († 1971), fille de l'industriel hongrois Manfred Weiss († 1922) ([NARA M1926](#), Hungarian claim # 302, p. 51).

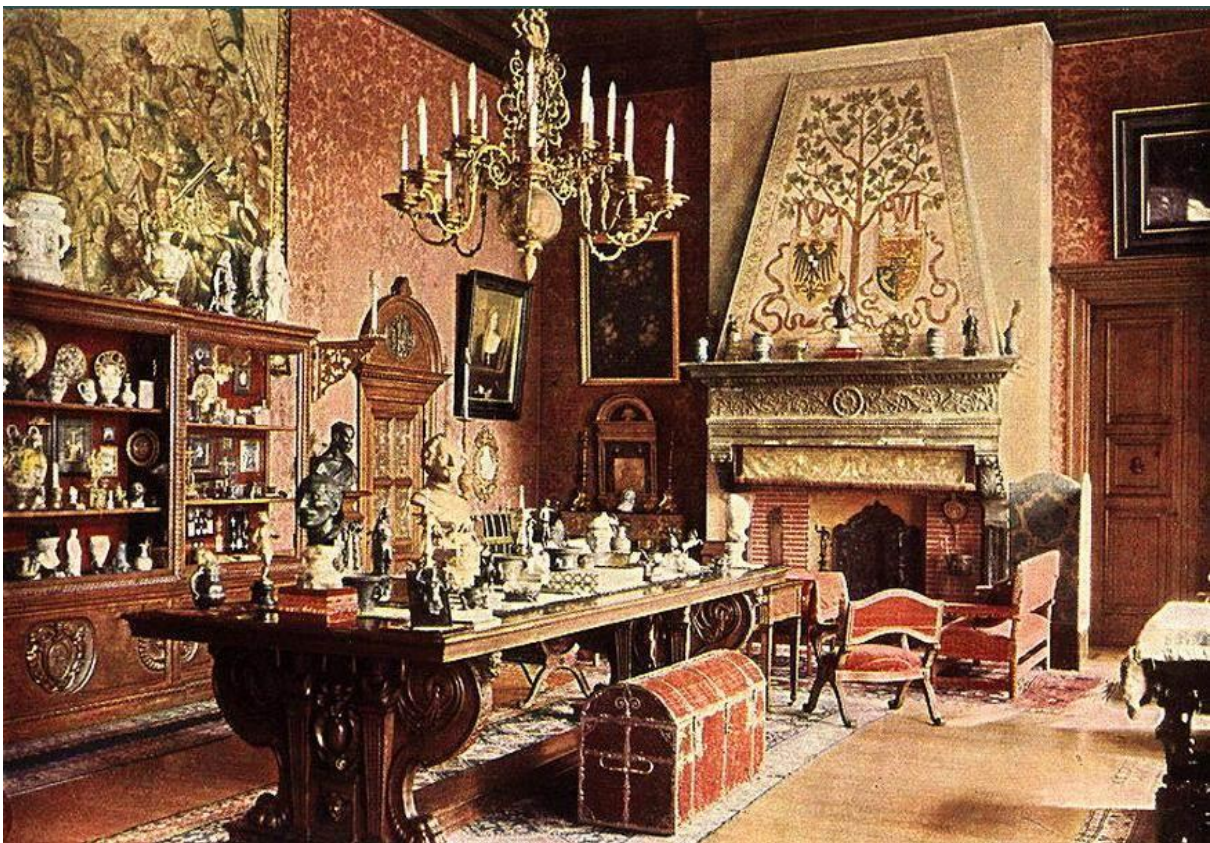
En novembre 2008, un bassin s'est vendu 5 625 € chez Sotheby à Paris. En février 2012, lors de la vente à l'hôtel Drouot de la collection de l'antiquaire poitevin [Michel Rullier](#), l'aiguière (n° 97) a atteint 15 000 € et un bassin (n° 99) 12 000 €. En juin 2013, un bassin endommagé a été adjugé 700 € à Lyon (n° 134). Un autre a été vendu en 2013 à Bruxelles chez Laurence Lenne (*cf. supra*).



Bassins de la vente Rullier, à gauche n° [99](#), à droite n° [100](#).

Bassin vendu à [Lyon](#)

In fine, alors qu'une trentaine d'exemplaires du bassin de *La Tempérance* de Briot avait été localisée par Berling en 1919 [113], la mention de 75 a été retrouvée, en comptant ceux des collectionneurs décrits dans le chapitre 2 et ceux signalés seulement par Demiani ou Berling. Passés de mains en mains, ils ont pu être comptés plusieurs fois, car la trace de leur transmission n'a été retrouvée que pour un petit nombre d'entre eux, et souvent sans pouvoir préciser ce qu'ils étaient finalement devenus lorsqu'ils n'appartenaient pas à un musée (*cf. tableau, annexe 6*). Pour 34 exemplaires, une illustration a pu être retrouvée.



Der Saal der Sammlungen im Schlosse Friedrichshof (T.H. Voigt, Bad Hombourg) [176]

5. L'auteur

Avant la période évoquée dans le chapitre 2, l'œuvre et la vie de François Briot étaient totalement méconnues, comme l'illustre, en 1779, son absence de la rubrique Briot – contrairement à Isaac, Marie et Nicolas – d'une encyclopédie recensant les artistes connus à cette époque [177] : **Briot (Isaac, Maria, und Nicolaus)**

Lorsque ses œuvres furent redécouvertes au XIX^e siècle, la vie de leur auteur n'était guère mieux connue. Voici ce qu'en disait l'ouvrage de référence, celui d'Henri Jal, en 1867 [178] :

Si ce Didier Briot ne fut ni le père ni le parent de Nicolas et d'Isaac, il fut du moins le contemporain de François Briot, l'auteur peu connu d'une belle aiguière d'étain que conserve le Musée de l'hôtel de Cluny, et qu'a décrite dans le *Magasin pittoresque* M. Chabouillet, le savant Conservateur des médailles à la Bibliothèque Impériale. M. Chabouillet n'a pu donner aucun renseignement sur l'artiste habile qui composa avec tant de poésie et de goût, et exécuta avec tant de finesse, dans le style italien, ce vase sur le fond duquel il grava son portrait, et l'inscription *Franciscus Briot*. Je n'ai malheureusement rien trouvé qui puisse servir à la biographie de ce Briot, sculpteur et graveur, qu'on est tout naturellement porté à regarder comme un des descendants d'Isaac et de Nicolas Briot, dont la vie s'écoula dans la pratique de la gravure et de la sculpture. L'aiguière du Musée de Cluny n'est point datée, et l'on n'assigne pas avec quelque certitude une époque à son exécution ; mais on y voit François Briot, en apparence âgé d'une trentaine d'années, et dans un costume qui est celui des Français du temps de Henri III : on pourrait donc supposer que Briot fit cet ouvrage quelques années après la mort de Benvenuto Cellini, dont le style était à la mode, et vers 1580. Cela reporterait la naissance de François Briot à une année très-voisine de 1550, c'est-à-dire tout près de celle de Didier Briot.

La correspondance, échangée entre juin et juillet 1870 dans l'*Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, illustre bien les interrogations de l'époque [179] :

François Briot, orfèvre. — Pourrait-on me donner des renseignements précis sur cet artiste remarquable ? A quelle époque et où travaillait-il ? Pourquoi avait-il dépensé tant de talent sur une matière de peu de valeur comme l'étain ? J'ai vu quelque chose sur lui quelque part, mais où ? Je crois me rappeler qu'il était établi à Bâle vers le milieu du XVI^e siècle et que, à cette époque, des lois somptuaires ayant interdit l'usage de l'argenterie, Briot se serait rejeté sur l'étain. Qu'y a-t-il de vrai là-dedans ?

Je possède plusieurs pièces admirables de lui, et, entre autres, deux grands chandeliers hauts de trente-deux centimètres et ornés, dans l'empattement, de sujets représentant les quatre saisons. Ils proviennent de la vente Rattier, mars 1859.

Quelqu'un en connaîtrait-il de semblables ?

Existe-t-il encore quelque part des pièces de Briot en argent ? A-t-il jamais travaillé autre chose que l'étain ?

NITRAM.

François Briot, orfèvre (VI, 327). — Le portrait de cet artiste et le dessin d'une de ses aiguières se trouvent dans le *Magasin pittoresque* de 1852, p. 214. D'après M. A. Demmin, François Briot serait né à Lucens (Lobsingen), en Suisse, près Lausanne. (Voyez *Guide de l'amateur de faïences*.... Paris, 1867, p. 422.)

A. BENOIT.

François Briot, orfèvre (VI, 402, 381, 381). — J'avais espéré trouver dans le *Dictionnaire critique* de M. A. Jal des renseignements précis sur cet artiste. Mais ce chercheur est réduit aux conjectures. Il suppose François Briot né vers 1550, parce que, sur l'aiguière du musée de Cluny, on voit son portrait, où il semble avoir trente ans, et que le costume des personnages représentés est celui du temps de Henri III. M. Jal cite un article du *Magasin pittoresque* (année 1852, p. 212-213), qu'il attribue à M. Chabouillet, sur l'aiguière d'étain conservée au musée de Cluny. C'est une description minutieuse de ce chef-d'œuvre, accompagnée de trois beaux dessins. Tout ce que je trouve d'intéressant pour les questions posées par NITRAM, dans cet article, c'est un mot sur l'emploi de l'étain. « Il est probable que l'original, fait en cire, avait été exécuté en argent pour quelque prince ou seigneur et recisé par l'auteur. C'était au moyen d'un moule pris sur cet exemplaire prototype que l'on multipliait les épreuves en étain, semblables à celle qui vient de nous occuper. » Mais, sur la personne même de Briot, même vague que dans l'article de M. A. Jal, même silence dans le livret du musée. E. G. P.

Depuis lors, les recherches ont été nombreuses, souvent fructueuses, mais la date de naissance de l'artiste demeure inconnue – généralement située vers 1550 [1, 25] – et son lieu a été âprement disputé. En 1869, Auguste Castan, historien de la Franche-Comté, a avancé Montbéliard, des documents y attestant la présence de François Briot entre 1596 et 1615 comme graveur de médailles [25]. Le canton de Vaud a aussi eu un défenseur [180] :

J'ai découvert, dans un voyage tout récent en Suisse, que François Briot n'est pas Français, mais Suisse : il est né à Lucens, près Lausanne. Le musée cantonal, à Lausanne, possède de cet artiste un beau plat d'étain sur lequel sont représentés les quatre éléments. M. de Parpurt, à Thun, a aussi dans son cabinet plusieurs œuvres de Briot, parmi lesquelles un vase en forme d'aiguière, très-rare.

Ainsi, le guide du musée de Berlin, où exerçait Julius Lessing, indiquait-il en 1887 [181] :

Die berühmteste Zinnarbeit ist die Schlüssel von François Briot aus Neufchâtel

C'était sans la moindre preuve [26], et des documents publiés par un conservateur des Archives nationales, Alexandre Tuetey [40], ont permis d'affirmer, la même année 1887, que François Briot venait de Damblain, village du Bassigny lorrain. Ceci rend hautement vraisemblable qu'il y soit né [40], d'autant que sa famille y était nombreuse, exerçant les métiers de potiers d'étain et de graveurs, selon des données plus récentes, ainsi résumées par l'historien alsacien Philippe Mieg [182] :

Briot (1973) : Nous savons avec certitude que François Briot, établi en 1580 à Montbéliard comme graveur et orfèvre, était originaire de Damblain (Vosges), à proximité de Lamarche. Il semble avoir eu pour grand-père Didier I Briot, marié à Nicole Diey, mort avant 1543 et cité comme graveur à Damblain.

Didier I Briot laissa deux fils, Urbain et Etienne, orfèvres et potiers d'étain à Damblain en 1543.

Un autre Didier Briot, « Didier II », né vers 1560 et mort à Paris en 1635, a été graveur et maître de la Monnaie de Sedan [182] :

Il semble avoir été le fils d'Urbain ou d'Etienne Briot et était sans doute le frère de François Briot, né vers 1550, qui devint graveur des comtes de Wurtemberg à Montbéliard et mourut autour de

1616. A ce dernier, on ne connaît aucune alliance ni postérité. Nous savons par contre que Didier II Briot laissa trois fils, Nicolas, Isaac et Pierre, les deux premiers nés certainement à Damblain.

Durant sa formation, François Briot a séjourné à Lyon, en même temps que le graveur Pierre Woeiriot, dont la mère était originaire de Damblain, ainsi qu'un autre Lorrain, Jean Jacquemard, lui aussi potier d'étain. Celui-ci aurait quitté Lyon en 1562, François Briot vers 1572 ; il serait en tout cas signalé à Damblain en 1576 et en 1578 [183]. On les retrouve ensemble à Montbéliard en 1580, reçus le même jour à la corporation de Saint Éloi, qui regroupait les artisans du métal : maréchaux-ferrants, chaudronniers, serruriers, couteliers, potiers d'étain, orfèvres... Jean Jacquemard, le maître, signa seul le procès verbal d'admission [183], document découvert quatre siècles plus tard par Tuetey [40].

«François Briot, poutier d'estain de Dambellain (Damblain-en-Bassigny), pays de Lorraine, a esté sacrez de la chonffe des mareschaux le 12 d'apvril 1580 par maistre Jehan Morel, maistre de la chonffe et Richard Jalloux serviteur de la ditte chonffe»

[40, 184]

De religion réformée comme les autres membres de sa famille, François Briot avait dû quitter la Lorraine suite à l'édit du duc de Guise de 1572. Il liquida ses biens, dont une maison du XVI^e siècle sur laquelle il aurait gravé cette plaque en 1579 [183] :



Image actuelle (reconstitution)

La plaque indiquait vers 1900 :

**SPES MEA DEUS 1579
TOY QUI VIENT EN
CEST MAISON NE
FAIRE CHOSE QUE
RAISON, N'APORTE
LANGUE (buriné)
FAICT CHOSE DE SOR
BONE. SALUE LE GRAND
ET LE MENU ET TU
SERAS LE BIENVENU**



Version originale (supposée)

Il n'est pas certain que la version actuelle (à gauche), restaurée, soit correcte. Une autre version, critique à l'égard du dogme et de la Sorbonne, en a été proposée (à droite) [183].

La région de Montbéliard était à l'époque un comté, rattaché au duché de Wurtemberg, dont le souverain était protestant. De ce fait, ses coreligionnaires y trouvèrent un refuge pendant les

guerres de religion. Le comte était aussi un amateur d'art, notamment de médailles, ce qui a pu contribuer au choix de cette ville par Briot. En arrivant de Lorraine à Montbéliard, François Briot était « potier d'étain », comme l'indique le document de 1580 précédemment évoqué. Un autre document atteste qu'il a été reconnu comme « graveur » en 1586 [40, 185] :

1586 (20 janvier). — « Maistre François Bryot, graveur de Son Excellence », est reçu, à Montbéliard, « de la chonffe des marchans de la grande verge ».

En 1588, il n'était plus seulement graveur, mais « graveur de la monnaie » [40, 184] :

- Le mesme iour et an a esté encore sacrez de lad. chonffe honorable homme François Briot, graveur de la monnoye de Montbéliard pour son Excellence».



**À gauche : signature de François Briot sur le registre de délivrance de la Monnaie en 1588 [184]
À droite : médaille de François Briot à l'effigie du duc Jean Frédéric (en bas : [F.B. 1609](#))**

Le comte Frédéric ayant hérité du duché de Wurtemberg, François Briot le suivit à Stuttgart en 1593 [183]. Il s'est endetté, notamment auprès du duc, qui prit ses moules pour gage. Ceci permettra à Briot de se les faire restituer après leur saisie au profit d'un autre créancier [40, 185].

1601 (26 mars). — Sentence de la cour et chancellerie de Montbéliard condamnant à restitution le fondeur Pierre Choullier, « pour avoir de son auctorité privée et indehue et en absence de maistre François Briot, graveur, absent de ce pays, distraict certains mosles de cuivre, tant de bassin, aiguière, vase, salière qu'autres, d'entre aultres meubles appartenant audit graveur. . . ., jaçois lesdits molles soient de valleur de plus de quatre à cinq centz escus. »

Il a été avancé que la cause de sa ruine était la recherche de la pierre philosophale [183], du fait qu'il avait été ruiné par Laurent de Willermin (*cf.* la fin de l'annexe 1), qui avait la réputation d'être alchimiste [40]. Il s'agissait en fait d'une affaire de mines de métaux, pour laquelle l'escroc a été condamné [40]. François Briot est revenu à Montbéliard jusqu'à l'avènement de Jean Frédéric, fils de Frédéric, en 1608, où il est reparti pour Stuttgart. Puis il est revenu à Montbéliard en 1610 et a ensuite mis en place, à Besançon, des machines à frapper les monnaies, inventées par Nicolas Briot, son neveu. La dernière trace retrouvée – la saisie des ses meubles – se situe en 1616, à Montbéliard [40, 185] :

1616 (25 avril). — Sentence ordonnant, en vue du remboursement de deux créances, que le mobilier de François Briot serait vendu publiquement, tout en réservant à l'infortuné graveur, si faire se pouvait, « ses moules et les plus nécessaires de ses meubles ».

Si les documents disponibles donnent des repères fiables, ils ne permettent pas de dater avec certitude les œuvres en question. L'aspect de Briot sur le médaillon du *bassin de La Tempérance* a d'emblée permis de fixer l'époque, mais de façon approximative. Selon Castan, l'œuvre nécessitant la présence d'une main d'œuvre qualifiée nombreuse, elle pouvait difficilement être réalisée à Damblain, ce qui le fait opter pour Montbéliard [185], où Briot a été reconnu comme « potier d'étain » en 1580, et s'accorde avec la date de 1583 portée sur le bassin de la collection Louis Fould (*cf.* chapitre 1), relevée par Chabouillet [43]. Mais une telle main d'œuvre était encore plus présente à Lyon, où, selon [André Gautrot](#), le moule aurait été

gravé vers 1571 [183], hypothèse qui s'accorde avec la similitude des cartouches représentant les Éléments avec ceux du *bassin de Pyrame et Thisbé*, attribué à un atelier lyonnais (cf. annexe 3). La première médaille connue de François Briot, signée F.B., représente le fils du comte de Montbéliard, Jean Frédéric, « âgé de trois ans » [184], donc en 1585, ce qui permit à son auteur d'être promu « graveur de Son Excellence » en 1586. Il apparaît logique que cette commande ait été passée après que les autorités de la ville eurent apprécié le bassin avec son médaillon. Ceci donne un sens à ce médaillon, car il est inhabituel de placer une telle pièce *derrière* un plat, la rendant a priori invisible, alors que, contrairement à la simple inscription d'un nom, sa confection exige un long travail. Mais celui-ci s'explique s'il s'agissait de montrer au comte Frédéric, grand amateur de médailles, le savoir-faire de son auteur en la matière, à propos d'un plat. Le moule du médaillon a donc vraisemblablement été gravé entre 1580 et 1585, mais il a pu être ajouté à celui du bassin, apporté à Montbéliard. Par la suite, Briot a réutilisé ses moules dans cette ville, et peut-être à Stuttgart, où il a passé quelques années après 1609 [183].

6. La technique utilisée

Dans les premiers articles sur le sujet [19, 23], il a été imaginé que ces œuvres majeures avaient d'abord été réalisées en argent, puis surmoulées pour en reproduire des copies en étain [103]. À l'appui de cette opinion, une aiguière d'argent a été vue à Rouen, avant d'être fondue, en 1804 [28, 44], et la collection de Sir Thomas William Holburne comportait un plat d'argent doré [186]. Il existe toutefois un doute sur l'authenticité de ce plat, qui peut n'être que la copie du modèle de Briot en étain, comme l'a suggéré Ferdinand de Lasteyrie du Saillant [187].

No. 6,282. Silver-gilt plateau. Round the border are eight medallions of the sciences allegorized by female figures and emblems—Geometry, Astrology, “Minerva,” Grammar, Dialectics, Rhetoric, Music, and Arithmetic; on the inner border various other subjects. In the centre is a female figure holding a wine-cup and vase, inscribed “Temperantia.” On the back is a medal, with bust of the artist, inscribed, “Franciscus Briot, sculpebat.” 16th century. Diameter, 17½ in. SIR T. W. HOLBURNE, BART. [186]

François Briot était-il orfèvre? Il ne passe pas généralement pour tel, sans doute parce que, sur la plupart de ses œuvres signées, il s'intitule simplement sculpteur. Cependant il existe en Angleterre, dans la collection de sir T. W. Holburne, un grand plateau d'argent doré qui porte la même signature, *Franciscus Briot sculpebat*. Ceci résoudrait la question, si toutefois ce plateau n'est pas un simple surmoulage.

[187]

Lessing a signalé une copie en argent du XVII^e siècle au musée de l'Ermitage, portant les initiales FB, mais certaines de ses figures diffèrent et elle est moins finement ciselée [90] :

In der Eremitage in St. Petersburg, befindet sich in der Galerie der Kostbarkeiten eine solche augenscheinlich im XVII Jahrhundert entstandene Kopie der Schlüssel; dieselbe ist in Silber getrieben, im Mittelfelde völlig nach der Briot-Schlüssel kopiert, sogar mit dem F B im Sockel der Temperantia, im Rande sind dagegen statt der acht Felder mit den freien Künsten nur vier Felder mit den Jahreszeiten. Das Ornament ist viel weniger fein, aber durchaus dem Charakter der getriebenen Arbeit entsprechend.

Cet exemplaire de l'Ermitage (Inv. N°. E [8756](#)) est généralement attribué au Nurembergeois Martin [Rehlein](#) [188] (p. 181 et 187, note 40), maître en [1566](#), mort en [1613](#).

Bien que cette idée d'un original en argent ne repose sur rien de sérieux, elle a eu ses [défenseurs](#) [189], et a la vie dure : à titre d'exemple, le *Grand Larousse* affirmait en 1968 [190] :

BRIOT (François), sculpteur, ciseleur, graveur en médailles, potier d'étain (Damblain, duché de Bar, v. 1550 - commencement du XVII^e s.). Son orfèvrerie d'étain lui vaut son grand renom. François Briot est l'auteur de l'aiguière à la Tempérance, dont l'épreuve originale, en argent doré, a été fondue à la Monnaie de Rouen sous la Révolution française, mais dont il existe de nombreuses répliques.

Pourtant, nul document n'indique que François Briot eût été orfèvre, donc habilité à travailler les métaux précieux pour réaliser des objets utilitaires ou décoratifs, à une époque où chaque corporation veillait jalousement sur ses privilèges. Les archives montrent, qu'au contraire, il a régulièrement été cité sous d'autres titres, notamment dans les comptes rendus de ses procès. Dans l'un d'eux, la distinction est particulièrement manifeste : un orfèvre est cité, et ce n'est pas lui, mais un bourgeois de sa ville, qu'il poursuivait pour injures [40, 185] :

1612 (30 janvier). — Instance devant la cour et chancellerie de Montbéliard, « dans laquelle François Briot figure comme appelant et demandeur en matière d'injures, et pour réparation d'honneur, contre Pierre Baguesson, orfèvre et bourgeois de Montbéliard ».

Par ailleurs, il a été vu que son matériel comportait des moules de cuivre, pour bassins, aiguières et salières, d'après les traces du procès de 1601 [40, 185], précédemment mentionné. Or, comme l'indique Chabeuf à ce propos [27] :

**« On retiendra ce fait, l'existence de moules en cuivre dans
« l'atelier de Briot; comme le point de fusion du cuivre
« est inférieur à celui de l'argent, ces moules ne pouvaient
« servir qu'à couler des pièces en étain.**

Tout ceci conduit à penser que seule la disproportion, entre la qualité de l'œuvre et la rusticité de son matériel, a conduit à supposer que l'œuvre initiale devait être en argent. Force est de constater qu'il paraît pour le moins prudent de renoncer à cette hypothèse. L'idée d'un *chef d'œuvre* destiné à améliorer le statut social d'un jeune artiste apparaît plus cohérente.

Quant à la fonte de l'étain, elle a pu être réalisée par Briot, car il en maîtrisait la technique, mais aussi par d'autres. Il était en effet de tradition de monnayer l'utilisation des moules. L'exemple d'un tel accord, passé en 1403, a été cité par Germain Bapst [26] (p. 301) :

EXTRAIT D'UNE LETTRE DE M. ROBILLARD DE BEAUREPAIRE

Un ouvrier étamier de Rouen met ses moules en commun avec un autre ouvrier de Rouen, moyennant 4 l. t. qu'il reçoit de lui. Il est convenu entre eux qu'ils s'en serviront l'un après l'autre et que ces moules ne pourront être prêtés à personne, sinon de leur consentement mutuel (1403).

(Tabellionage de Rouen.)

Il reste à comprendre la technique utilisée. Bapst, spécialiste de l'art des métaux, en a fait une analyse particulièrement détaillée (p. 246-9) [26].

A ce propos, il a été généralement admis à tort dans les catalogues de musées, dans les histoires de l'orfèvrerie ou des arts industriels, que les belles pièces d'orfèvrerie d'étain — et en particulier le plat et l'aiguière de Briot — étaient ciselées ou au moins reprises en ciselure après la fonte : nous affirmons le contraire¹.

L'étain se coule dans le sable, dans le plâtre, dans le métal, dans la terre glaise et dans la pierre.

Les Nurembergeois se servaient apparemment de cette pierre de Munich ou pierre lithographique qui se prête merveilleusement à la gravure, à l'intaille et à la sculpture.

On trouve à la galerie Sauvageot, au Louvre, le spécimen fort délicat de ces pierres sculptées.

Presque tous les métaux, le plomb, l'étain, le cuivre, la fonte de fer, le fer forgé et l'acier peuvent servir de moule; mais en pratique industrielle ces quatre derniers métaux sont seuls employés. En général, les pièces d'étain usuelles sont coulées dans du sable; et toutes les pièces d'art qui exigent la plus grande netteté dans la décoration en relief de la pièce ont été certainement coulées dans un moule de métal ou de pierres gravées en intaille.

Nous invoquons ici le témoignage des maîtres du métier, MM. Bouilhet, Fannièr, Brateau, Léopold Hubert, etc. Tous ont été unanimes pour reconnaître qu'il eût été impossible d'obtenir la netteté des reliefs et des fonds dans les objets dont nous nous occupons, s'ils avaient été coulés dans des moules autres que des moules de métal ou de pierres gravées. Du reste, une partie des assiettes fabriquées à Nuremberg ont été coulées dans des moules de sable et, pour des yeux exercés, il est facile, à la netteté de l'épreuve, de voir si elle a été coulée dans un moule gravé ou dans du sable; autant les premières sont pures, autant les autres ont leur décoration hâveuse et floue.

Il est probable que le moyen de fabrication employé au seizième siècle pour l'orfèvrerie d'art fut le suivant. L'artiste

1. *Catalogue du musée de Cluny*, Paris, in-8, 1881, p. 423, n° 5189-5190.
Comte Ferdinand de Lasteyrie, *Histoire de l'orfèvrerie*, Paris, Hachette, in-16, 1875, p. 248. « Ces belles pièces ont toutes été produites par le procédé de la fonte, puis retouchées au ciseau, ce qui permettait naturellement de tirer plusieurs exemplaires d'un moule bien réussi. »

Gazette des Beaux-Arts, tome IV, p. 83.
Magasin pittoresque, 1852. L'aiguière et le plat de François Briot par A. Chabouillet, p. 214. « Il est probable que l'original, fait en cire, avait été exécuté en argent pour quelque prince ou seigneur et recisé par l'auteur. »

dut graver dans un métal ou dans une pierre lithographique (comme pour une médaille) les différents sujets d'ornementation qu'il projetait.

Cette gravure s'exécutait, du moins pour les petits plats ou ceux peu décorés, de la façon suivante : D'abord on exécutait en plâtre, et l'on passait au tour le plat tel qu'il devait être dans ses lignes générales; en résumé, tous les contours et les moulures importants qui devaient y exister étaient d'abord faits en plâtre. Ceci exécuté, on prenait, au moyen d'une double épreuve successive, un moule en sable en relief dans lequel on coulait, comme de nos jours, du bronze qui reproduisait alors exactement le modèle de plâtre exécuté en premier lieu, mais toutefois en sens absolument inverse.

Cette pièce de cuivre coulée, destinée à devenir le moule de toutes les épreuves à tirer en étain, était ensuite mise au point dans toutes ses moulures. On devait probablement la repasser au tour pour régulariser ses contours; puis, les différents détails préliminaires terminés, on commençait à graver et à ciseler en creux toute la décoration du plat.

Certaines parties du décor des deux premiers plats que nous venons de citer, souvent répétées, telles que des feuilles de laurier, des arabesques ou des mascarons, étaient obtenues au poinçon. C'est-à-dire, qu'au lieu de graver plusieurs fois en creux ces mêmes dessins, on se contentait de les graver en relief sur un poinçon d'acier et, au moyen de frappes répétées sur le moule de cuivre, on obtenait des creux beaucoup plus rapidement que par la ciselure proprement dite, puisqu'au lieu de la recommencer autant de fois que le dessin était reproduit, on ne la faisait qu'une seule fois. Ce procédé de poinçonnage fut surtout répandu jusqu'à l'invention des tours à réduire. Tout ce qui était des figures, des paysages ou des motifs de décoration qui n'étaient point répétés était ciselé en creux dans le moule de cuivre. Le fond en pointillé était obtenu par un instrument de précision que nous n'avons point retrouvé.

Lorsque le moule du dessus était ainsi fait, on lui accolait un moule à peu près similaire, mais dont les formes existaient seules, et qui était le moule du dessous du plat. Ces deux moules, ainsi accolés, avaient à une de leurs extrémités un conduit pour recevoir le jet de l'étain complètement liquide. Avec l'étain en fusion versé dans le moule, l'air devait péné-

trer et produire des globules. Les potiers d'étain avaient un procédé pour obvier à cet inconvénient, mais nous n'avons pu découvrir lequel.

Le travail pour l'aiguière était absolument semblable, seulement elle se faisait par parties que l'on distingue encore sur chacune des pièces qui nous sont restées. On les aperçoit facilement aux coutures qui apparaissent. Lorsque chacune de ces parties était coulée absolument comme le plâtre, on les ajustait les unes aux autres, on les soudait, et, au moyen du burin, on faisait disparaître les coutures autant qu'on le pouvait. Toutefois celles-ci se voient encore. Le plat, lorsqu'il était coulé, était mis au tour. C'était là qu'il prenait sa régularité et que ses lignes de raccordement étaient rectifiées et régularisées.

On sait que Briot et Enderlein appliquaient souvent en dessous de leurs plats leur portrait, avec la mention : *Sculpebat Franciscus Briot; sculpebat Gaspard Enderlein*.

Par quel procédé appliquaient-ils leur effigie sous l'ombilic? A ce propos, il est nécessaire de bien noter que toutes les épreuves ne contiennent pas cette médaille; au premier abord on pourrait supposer qu'elle était rapportée après la fabrication et que la mise au tour enlevait toutes les traces

de raccordement et de rapport.

Cependant, après un examen plus attentif, on peut facilement constater que la surface de la médaille n'est pas plus élevée que le dessous de l'ombilic et qu'il ne reste aucune trace de raccordement. Par conséquent, il est bien plus probable qu'un autre procédé dut être employé. Le moule du dessous, qui ne contenait que les contours, portait en creux, évidemment, la médaille; et le portrait était coulé avec le plat tout d'une pièce. Le moule du dessous changea quelquefois, et dans ces seconds moules on ne grava point la médaille.

Ce qui prouve encore que le burin n'a jamais attaqué ces objets après la fonte, ce sont toutes les lignes de raccords que l'on voit sur les plats et les aiguières; elles n'ont pas été reprises au tour, parce qu'elles étaient au centre d'un motif, et elles sont parfaitement visibles. Si l'on s'était servi du burin pour réparer la pièce, le premier soin de l'artiste eût été de faire disparaître ces lignes.

Tels sont, je crois, les procédés de fabrication les plus probables employés par François Briot et ses collègues. On voit que ce sont identiquement des travaux de graveurs en médailles.

Cette analyse apparaît d'autant plus convaincante que Bapst l'a faite *avant* la publication, en 1887 [40], des documents confirmant que François Briot possédait des moules en cuivre. Ainsi la fabrication comportait-elle deux phases : la gravure du moule en cuivre, puis la fonte de

l'étain, deux savoir-faire bien distincts. Contrairement à d'autres, Briot possédait les deux, avec le droit de les exercer, ce qui complique la question de l'authenticité. En effet, si la fonte est délicate, c'est le moule qui est la création unique. Et celui d'un artiste aussi accompli que l'était Enderlein a produit des œuvres faciles à distinguer, indépendamment de la signature [90]. L'observateur méticuleux qu'était Lessing a souligné : « Les bassins de Briot – dans la mesure où j'ai pu les comparer – sont tous strictement identiques, donc doivent nécessairement provenir du même moule » [90]. L'inventaire qu'il a dressé donne à penser que, du vivant de Briot, pour augmenter sa production dans d'autres villes, ou/et après sa mort – les créanciers ne manquant pas pour récupérer ses moules –, d'autres fondeurs ont utilisé ces moules. Le terme de « copie » n'apparaît donc pas approprié, même pour de tels exemplaires posthumes. Il est en tout cas avéré que certains bassins portent le poinçon d'un fondeur, ou/et celui de la ville où exerçait celui-ci. Ce fut le cas à Strasbourg, où, selon Riff [146], cette marque était une obligation, attestant la qualité de l'étain. Riff a apporté à cette occasion des détails biographiques sur le fondeur Isaac Faust, montrant que, lorsque celui-ci exerçait, Briot était mort depuis plusieurs années [146] :

Isaac Faust naquit à Strasbourg le 6 janvier 1606². Son père Jean Faust, qui y exerçait la profession de boulanger et qui était originaire de la Souabe, le mit en 1617 en apprentissage chez le potier d'étain Thomas Stich. Le jeune Isaac Faust devint chez lui compagnon en 1720. Après avoir fait son œuvre de maître en 1723, il se met en route pour l'Autriche, parcourt ensuite la Moravie, la Saxe, la Poméranie, la Bohême, la Pologne, la Suède, la Finlande, la Livonie, la Kurland, le Danemark et la Belgique. De retour à Strasbourg en 1628 il est reçu dans la maîtrise des potiers d'étain. En 1630 il épouse Ursule³, la fille du cordonnier Jean Notter, et occupe ensuite des fonctions dans le conseil de la corporation des maréchaux en 1636, 1639, 1643, 1645, 1648 et 1649 ; plus tard il est élu membre du Grand Conseil de la ville et de la Chambre des XV. Isaac Faust, qui en 1647 avait épousé en secondes nocces Anne-Marie, fille du boucher Thomas Kamm, mourut le 18 mars 1669 à l'âge de 63 ans⁴.

Nous pouvons attribuer aujourd'hui avec certitude à *l'atelier d'Isaac Faust* une série de pièces d'orfèvrerie d'étain, conservées dans différents musées et collections particulières. Ces pièces, imitées des œuvres célèbres de François Briot (1550—1616) et de Caspar Enderling (1560—1633)⁵, portent à côté du *poinçon de maître* aux initiales I F dans un petit cercle, des poinçons de contrôle, figurés tantôt par une fleur de lys entière, tantôt par une fleur de lys partagée, ou par l'écusson de la ville de Strasbourg. Ce dernier a permis de revendiquer ces pièces pour Strasbourg, et les autres poinçons de contrôle s'expliquent maintenant aisément : ce sont les poinçons que nomment les ordonnances de 1471, 1536 et 1552 pour distinguer l'étain de différentes qualités.

2. Archives municipales N 172 p. 91.

3. *id.* M 109 p. 281.

4. *id.* D 170 p. 42.

5. Baroz, *L'étain* p. 253

Ainsi, tous les exemplaires signés F.B. à l'avant, et portant le médaillon de François Briot au revers, n'ont-ils pas été fondus par lui, ni même de son vivant. C'est le cas des bassins exposés dans les musées du Louvre et de Montbéliard, d'un de ceux du musée de Dresde ou de celui, apparemment disparu, de Badenweiler, fondus par Isaac Faust. Ce qui ne résout pas la question : qui a gravé le moule ? Le conservateur du musée de Dresde répond qu'un tel exemplaire a été « fondu à partir du moule original » [115]. Quoiqu'il en soit, il est sûr que Briot a séjourné à Strasbourg, où il a pu [céder](#) certains moules, car un hôtelier de la ville lui a fait un long procès, et l'a gagné [40] :

1609-1613. — Instance de Christophe Friess, hôte de l'Ours et bourgeois de Strasbourg, contre François Briot, dont il fait saisir le mobilier.

Par ailleurs, la notion de totale similitude, avancée par Lessing [90], mérite d'être nuancée, ce qu'a relevé Demiani [21] (p. 12 et 95) :

Erwähnt sei noch, dass es einige Briot-Schüsseln giebt, auf welchen das Haupt der Temperantia gerade unter der Mitte des Querovals der Luft¹⁵⁷⁾, andere, auf denen es genau unter der die Medaillons des Feuers und der Luft trennenden hermenartigen Gestalt¹⁵⁸⁾, und noch andere, auf welchen es unter der zwischen TERRA und IGNIS ersichtlichen Figur sich befindet¹⁵⁹⁾. Es erklärt sich dies wohl daraus, dass das Mittelstück, wenn nicht überhaupt erst nach Vollendung des Uebrigen aufgesetzt, so doch wenigstens in Fällen von Beschädigung, Abfall u. s. w. nachträglich wieder angelöthet oder ergänzt wurde und dabei oft eine verschiedene Stellung erhielt. Durch Ueberarbeiten auf der Drehbank liessen sich die auf diese Weise entstandenen Ansatzfugen leicht beseitigen.

¹⁵⁷⁾ So z. B. auf dem einen Exemplar des Hôtel de Cluny (5192). Vgl. Anm. 86.

¹⁵⁸⁾ So z. B. auf dem anderen Abguss des Hôtel de Cluny (5190). Vgl. Anm. 86.

¹⁵⁹⁾ So z. B. auf der auf Tafel 1 ersichtlichen Platte der Sammlung Demiani und — aber ein wenig rechts vom Fuss der fraglichen Figur — auf der im Catalog der 1884 in Köln versteigerten Sammlung Parpart (auf der Tafel hinter S. 52 als No. 680) abgebildeten Briot-Schüssel.

Il convient de mentionner que, sur certains bassins de Briot, la tête de la Tempérance est située juste sous le milieu du cartouche de l'Air¹⁵⁷⁾, sur d'autres, elle est exactement sous le grotesque séparant le Feu de l'Air¹⁵⁸⁾, sur d'autres encore, la figure apparaît entre la Terre et le Feu¹⁵⁹⁾. L'explication peut en être que, si la pièce centrale n'était pas placée ainsi à l'achèvement de l'ensemble, du moins, en cas de corrosion ou de dommage, etc., était-elle par la suite à nouveau soudée ou réparée, souvent dans une position différente. Grâce à un gros travail sur le tour, les joints ainsi apparus pouvaient être éliminés facilement.

¹⁵⁷⁾ ex. sur un exemplaire de l'hôtel de Cluny (5192). Cf. note 86. (*C'est le numéro du catalogue de 1883 [191] ; en 1849, c'était le n° 1365 [22], numérotation privilégiée ci-dessous*)

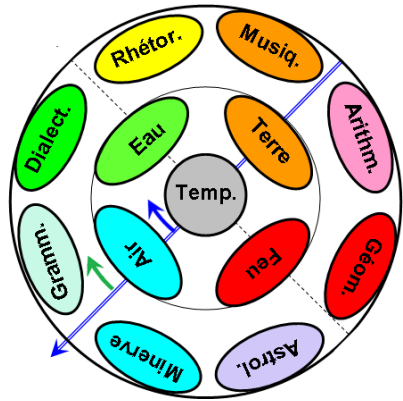
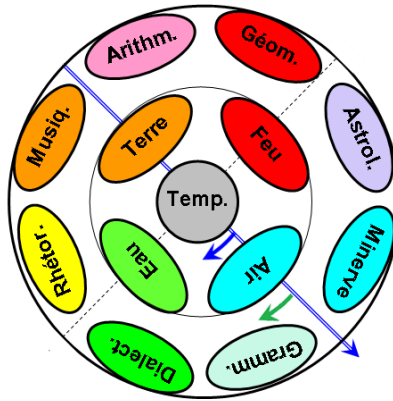
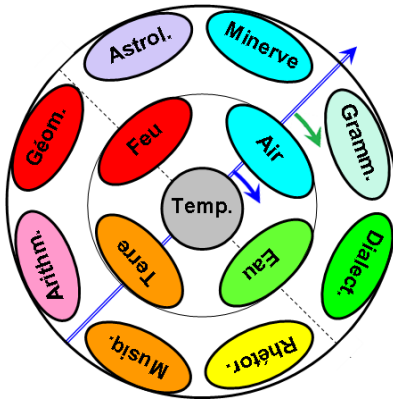
¹⁵⁸⁾ ex. sur une autre copie de l'hôtel de Cluny (5190). Cf. note 86. (*Même remarque : n° 1364 en 1849 [22]*)

¹⁵⁹⁾ ex. sur la planche 1 représentant le plat de la collection Demiani, et — mais un peu à droite du pied de la figure en question — sur le catalogue de la vente aux enchères Parpart de 1884 à Cologne (sur la planche derrière la p. 52 au N°. 680) montrant un bassin de Briot. (*Voir illustration au chapitre 4*)

La schématisation des divers exemplaires connus de Briot montre en effet que (cf. annexe 1) :

- L'ordre des allégories entourant la Tempérance est constant. Les quatre Éléments se succèdent toujours dans l'ordre suivant dans le sens horaire : Air, Eau, Terre, Feu. Il est ainsi possible de définir un sens (→) et un axe (↑) orienté arbitrairement, par exemple vers l'Air.
- L'ordre des figures du bord est toujours : Minerve, Grammaire, Dialectique, Rhétorique, Musique, Arithmétique, Géométrie, Astrologie. Chabouillet a vu dans cet ordre une hiérarchie, conforme à l'esprit de l'époque, encore influencé par la scolastique médiévale : Minerve domine tous les Arts libéraux, au sein desquels le *Trivium* (aujourd'hui disciplines « littéraires ») — dominé par la Grammaire — prévaut sur le *Quadrivium* (aujourd'hui disciplines « scientifiques ») — dominé par la Musique, considérée à la Renaissance comme la reine de cette catégorie [23]. On peut en tout cas définir un sens, allant de Minerve vers la Grammaire, etc. (→), qui est le sens horaire chez Briot, superposable à celui des Éléments.
- La position des figures du bord par rapport à celles des Éléments est également constante. Chaque Éléments est donc constamment surmonté des mêmes figures du bord.
- En revanche, par rapport à la figure de la Tempérance placée la tête en haut (définissant, par convention, le « Nord »), la position de l'axe des Éléments apparaît variable. Trois groupes prédominant, où cet axe est orienté au « Nord-Est » (ex. Louvre : Sauvageot) (noter la similitude de la plupart des exemplaires fondus par Isaac Faust), au « Sud-Est » (ex. Dresde

n° 30312), ou au « Sud-Ouest » (ex. Genève). Les copies par l'école de Bernard Palissy montrent que des variantes existaient dès cette époque. Parfois, la disposition est orthogonale par rapport à l'axe de la Tempérance : axe des Éléments orienté au « Nord » sur l'exemplaire du V&A de Londres, à « l'Est » sur celui du *Schloss Friedrichshof* comme sur celui photographié à Berlin.



Louvre, Cluny 1364, Dutuit

Dresde 30312, Bertram, Parpart

Genève, Abt, Ruhmann, Paris

Dresde 6582, Zürich, New York

Karlsruhe, Freiberg, Bonhams

(Arts déco.), Bedos, Lyon 2013

Montbéliard, Gaasbeek, Gärtner

Oudry, Perso., « Palissy » :

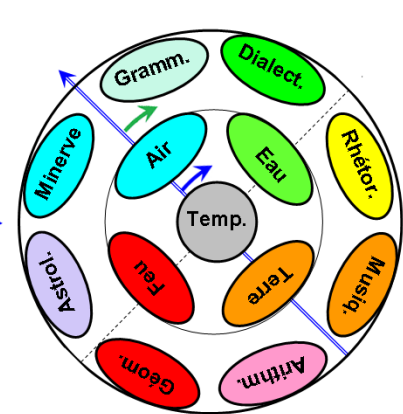
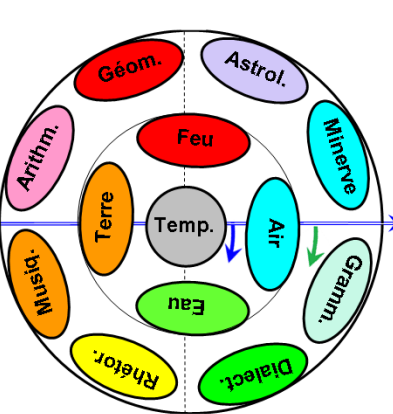
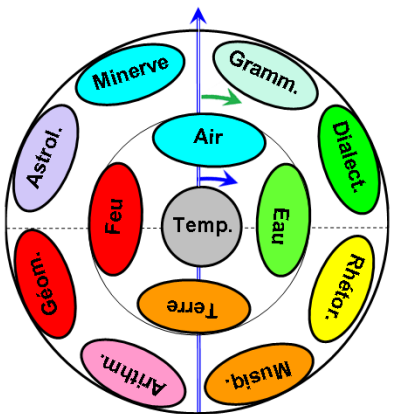
« Palissy » : Louvre, Soltykoff 539

Frank, Rullier 1&2, Bruxelles 2013

New York, Hambourg, Drouot

Wallace, Rothschild

(en italiques, les exemplaires signalés par Berling [113] (p. 76) ; en marron, ceux où les initiales d'Isaac Faust ont été signalées, en bleu les copies)

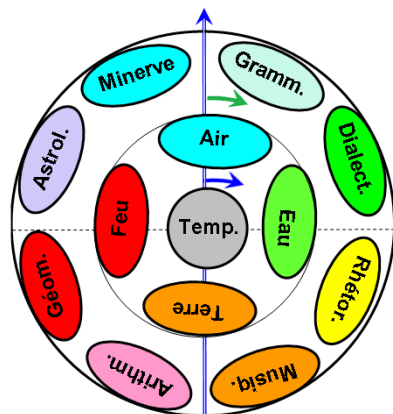


Cluny 1365, Stuttgart, Prague
Ritleng, Londres (V&A), Franchi

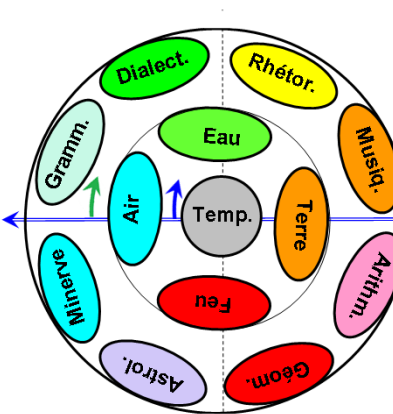
Schloss Friedrichshof, Nestel.1
Berlin (88.624/M3180 en 2010)

Badenweiler, Nestel 2
Copie à Madrid

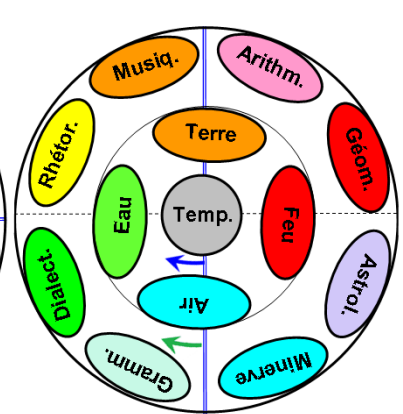
Sur le modèle III d'Enderlein, l'ordre est identique et l'axe orienté, au « Nord » sur l'exemplaire de Dresde, au « Sud » sur celui de Chemnitz, comme sur la copie par Schlick (cf. annexe 5).



Dresde 30313

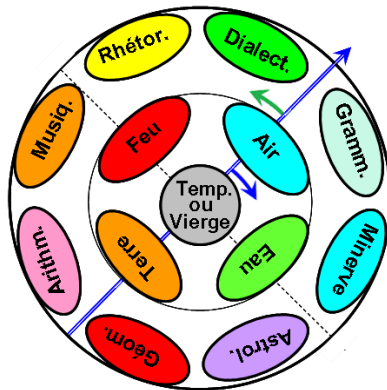


KGM de Berlin [21] (pl.4)
(M3180 avant-guerre [90, 95])

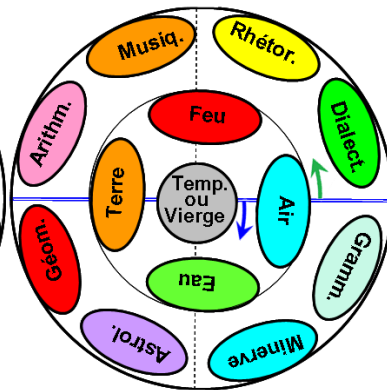
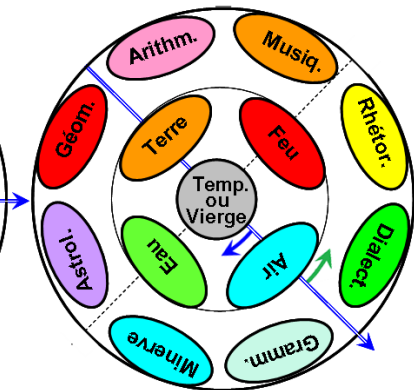
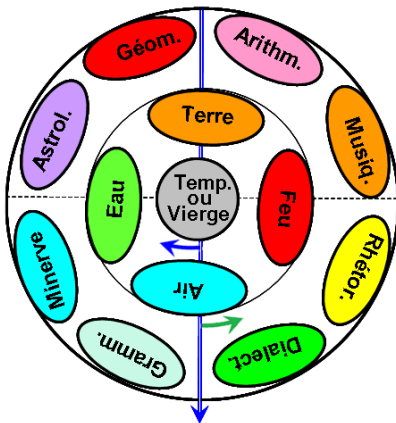


Chemnitz [94] (pl. 15)
Copie par Schlick

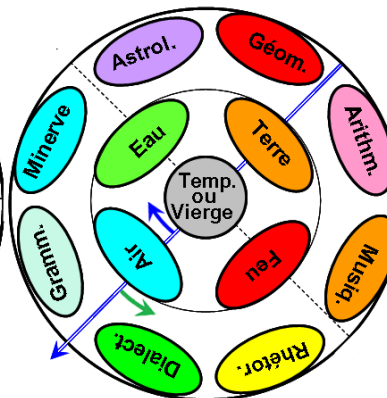
Sur les modèles II et IIa d'Enderlein (*cf.* chapitre 3 et annexe 5), l'ordre des figures du bord est inversé : la succession de Minerve et des Arts libéraux est la même, mais dans le sens antihoraire et non horaire. La disposition des Éléments étant inchangée, chacun d'eux se trouve surmonté d'allégories différentes de celles du modèle de Briot :



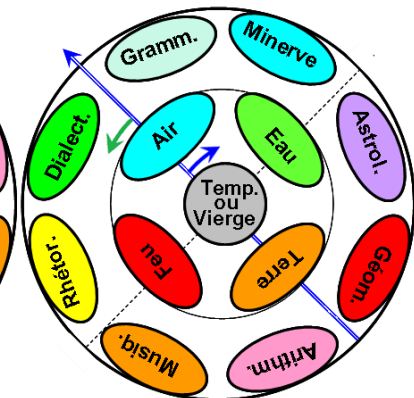
Cologne, List

Oxford, Bâle
Bertram (Wilzek)Nuremberg, Louvre
Londres (V&A, BM), Nördlingen
Linz, Lucerne, Innsbruck

Munich IIa



Munich II, Leipzig IIa, Berlin



Dresde 30311, Hambourg, Brno

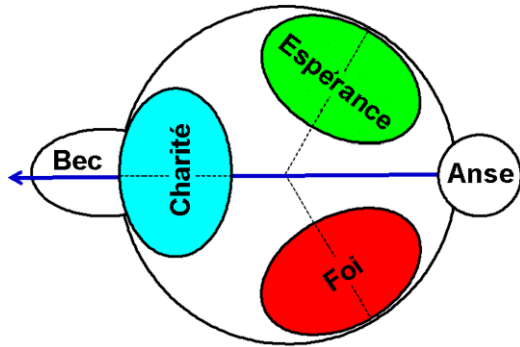
La disposition des Éléments étant la même sur le modèle II d'Enderlein que sur celui de Briot, leur « axe » est similaire. Il est oblique dans l'exemplaire de Cologne (« Nord-Est »). Il l'est également dans ceux des musées de Nuremberg et de Londres, ou dans celui de Linz où une Vierge à l'Enfant est substituée à la Tempérance, mais orienté vers le « Sud-Est » : les Éléments y sont disposés comme sur le bassin de Demiani à Dresde, alors que l'ordre des figures du bord est le symétrique du modèle III de Chemnitz. La disposition est verticale dans les exemplaires d'Oxford, de Bâle et celui de Bertram, acheté au comte Wilzek (« Est »). Il en est de même pour le modèle IIa de Munich, mais avec une orientation au « Sud ».

Lessing avait relevé cette différence entre les bassins de Briot et d'Enderlein [90] (p. 177) :

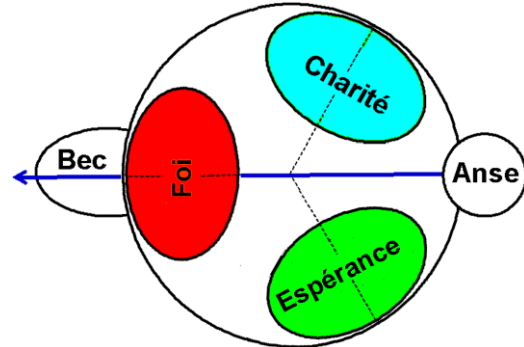
Sobald man jedoch eine Briot-Schüssel und eine Enderlein-Schüssel vergleicht, so erkennt man, dass von dieser oder einer anderen wesentlich mechanischen Nachbildung nicht die Rede sein kann. Rein äußerlich ist schon der Unterschied, dass auf dem äußeren Rande, von der Minerva aus, die sieben Künste bei Briot nach links, bei Enderlein dagegen nach rechts hin in derselben Ordnung auf einander folgen; ferner steht bei Briot das Feld der Minerva über dem Feld der Luft, bei Enderlein über dem Feld des Wassers

Ainsi, dès qu'on compare un plat de Briot et un plat d'Enderlein, on reconnaît qu'il ne peut être question que l'un soit une copie quasi mécanique de l'autre. La différence apparaît déjà clairement sur le bord extérieur, sur lequel Minerve est suivie des sept arts, vers la gauche chez Briot, vers la droite au contraire chez Enderlein, dans le même ordre ; ensuite, le champ de Minerve se trouve au-dessus du champ de l'Air chez Briot, au-dessus du champ de l'Eau chez Enderlein

La détermination des variations est moins évidente pour l'aiguière, car les images sont prises sous des angles différents (cf. annexe 1). Mais un point de repère précis est disponible, des mascarons surplombant chacune des allégories des vertus théologales, à l'instar de celles des Éléments sur le bassin. Il en ressort que les variations sont plus rares : sur la plupart des modèles disponibles, la Charité est placée sous le bec, d'où vraisemblablement le nom d'aiguière « dite de *La Charité* » souvent donné à l'œuvre [40, 184]. Il existe toutefois une variante, relevée par Demiani sur l'exemplaire de sa collection [21] (p. 13) : sur celui-ci (désormais à Dresde), comme sur celui du musée des Arts décoratifs de Lyon, l'ensemble des motifs allégoriques a subi une rotation de 120 degrés par rapport au modèle prédominant.



Du Sommerard, **Sauvageot**, Dutuit, Berlin, Leipzig, Karlsruhe, Reichenberg, Bertram, Dijon, Nestel 1, Gaasbeek, New York, Rullier, « Palissy » (New York, Fontaine, Los Angeles



Dresde, Nestel 2, Lyon, Bonhams, Perso.

Les variantes de ces œuvres manifestent la multiplicité des séries réalisées, et ce dès l'époque des successeurs de Palissy. Elles apportent des indications d'ordre technique. La partie supérieure de l'aiguière, portant l'anse et le bec, était accolée sur la panse après la fonte, avec des traces de soudure relevées par Bapst [26]. Le médaillon central du bassin était manifestement apposé séparément, mais les avis divergent sur la technique. Pour Bapst, chacun des motifs décoratif était disposé à l'intérieur du moule avant la fonte, comme en atteste l'absence de toute soudure [26]. Selon Demiani, les variations proviendraient des réparations [21]. Selon H.J.L.J Massé, elles intervenaient après la fonte [29], après un délicat travail de tournage et d'enchâssement qui éliminait les traces de soudure [192] :

Foreign pewter was frequently decorated with ornaments of various kinds, and the mere presence of decoration on an article will generally indicate a foreign place of origin.

In arranging a scheme of ornament for his pewter-ware, a workman had plenty of choice as to the means to be employed. He could make his moulds, if money and time were no object, as elaborate as he wished, and the moulds, when once completed, could be used again and again. In this way the pewters of François Briot and of Gaspar Enderlein were made and after being put together, were finally worked over by competent chasers from the front, and all traces of joins and seams removed.

L'étain étranger était souvent décoré d'ornements de divers types, et la présence d'une décoration sur une pièce ne fait qu'indiquer un emplacement généralement différent de celui d'origine. En arrangeant un plan d'ornementation pour son objet d'étain, l'ouvrier avait un large choix quant aux moyens à employer. Il pouvait, le manque d'argent et de temps mis à part, faire des moules aussi complexes qu'il le souhaitait, et les moules, une fois achevés, pouvaient être utilisés à maintes reprises. C'est de cette façon que les étains de François Briot et de Gaspar Enderlein ont été faits et, après assemblage, ont été finalement travaillés par des enchâsseurs compétents, et que toutes traces de soudures et de raccords ont été retirées.

Lessing a bien signalé la différence de disposition des figures du bord entre les exemplaires d'Enderlein et ceux de Briot [90] (p. 177), et Demiani les variations d'orientation de la figure centrale [21] (p. 12), mais aucune des références consultées n'a abordé leur possible signification, ni posé la question de la disposition « initiale ». Si le rôle des restaurations, avancé par Demiani, peut être abandonné, ces variantes existant dès l'époque de l'école de Palissy, celles-ci peuvent être aléatoires ou ne résulter que d'un choix esthétique. Elles peuvent aussi avoir une valeur symbolique, religieuse par exemple, les termes séparant les Éléments formant une croix dans la variante diagonale, ou manifester la préférence du commanditaire à mettre en valeur certaines allégories. Le bassin avait une fonction pratique : l'usage des fourchettes n'étant pas courant à cette époque, même dans l'aristocratie, les domestiques proposaient aux convives de se rincer les doigts avec de l'eau parfumée, versée avec une aiguière et recueillie dans un bassin. Le nom anglais de celui-ci, *rosewater dish*, lui vient du parfum de cette eau. Mais il s'agissait avant tout d'objets de décoration et de prestige, destinés à être placés sur un dressoir (de style Henri II !). Les allégories placées au sommet du bassin étaient alors les plus faciles à reconnaître, sans avoir à tourner le plat : l'un pouvait préférer afficher l'Arithmétique et la Géométrie, un autre la Rhétorique et la Musique, etc.



Dressoirs dans des tapisseries. À gauche, *La condamnation de Banquet* (Tournai, vers 1540). Musée Historique Lorrain, [Nancy](#) ; à droite, *Le repas chez Syphax*, tissée vers 1588 (carton au musée du [Louvre](#), école de Jules Romain – Giulio Pippi – pour un favori d'Henri II)



Société dans un intérieur. Paulus Vredeman de Vries, 1616. [Paris](#), Musée des Arts décoratifs



Maison de la Renaissance avec convives d'un repas (Hollande, vers 1620)
Bartholomeus van Bassen. North Carolina Museum of Art, [Raleigh](#)



« Le dressoir du Prince »
[Écouen](#), Musée de la Renaissance

Der Kandelgießer.



Der Kandelgießer. Blandia si fideret totius Lichti, diu cilla pinguem non daret.



Le potier d'étain. À gauche, gravure sur bois par Hans Sachs en 1568 [193] ; à droite, gravure sur cuivre par Georg Christoph Eimmart en 1698 [194]

7. Les motifs (cf. annexe 4)

Alfred Darcel, critique d'art puis conservateur de musée, écrivait en 1858 que le bassin « rappelle par ses arabesques et ses médaillons les compositions d'Étienne Delaune » [35].

Le critique d'art Paul Mantz y notait, en 1861, l'influence de Polydore de Caravage, élève de Raphaël (à distinguer du Caravage) [28] :

Une imagination singulièrement bien douée, mais qui doit beaucoup aussi à l'étude du style de Polydore de Caravage, un goût délicat dans le dessin des figurines en demi-relief, un talent réel pour modeler d'abord avec de la cire et pour ciseler ensuite dans l'étain fondu les arabesques et les rinceaux enroulés, telles sont les qualités principales de François Briot.

Lessing, en 1889, y voyait un style français, l'influence d'artistes comme le sculpteur Jean Goujon pour les figures, du graveur Étienne Delaune pour l'ornementation [90] (p. 176) :

In der Zeichnung der Körper ist der Charakter der französischen Kunst, der Einfluss eines Goujon, unverkennbar, das Ornament erinnert vielfach an Étienne de Laune.

Hans Demiani écrivait dans l'ouvrage de référence, publié en 1897 [21] (p. 15 et 96) :

Das Vorbild zu der Temperantia-Schüssel ist wahrscheinlich in einer italienischen Composition und deren Ursprung möglicherweise im Atelier Primaticcio's (1504 bis um 1570) oder eines seiner Genossen in Fontainebleau zu suchen. Zutreffend bemerken Jal¹⁸⁷⁾ und Jouve¹⁸⁸⁾, dass Briot „dans le style italien“ geschaffen habe. Und Berger¹⁸⁹⁾ sagt mit Recht: „Le Primatice a pris à la renaissance italienne et il a transplanté sur le sol bien préparé de la France un style particulièrement favorable à la décoration; il a fait naître l'industrie artistique des Bernard Palissy et des Briot. Son système élégant gagnait d'autant plus de grâce exquise, qu'il s'appliquait à des partis décoratifs de dimensions assez réduites pour permettre de rechercher la perfection dans le fini du travail; aussi a-t-il envahi pendant le seizième siècle les meubles et tous les ustensiles de la vie privée.“ Unter den Wandgemälden des Schlosses zu Fontainebleau findet sich freilich nur ein einziges, welches direkt an die Temperantia-Schüssel erinnert: auf dem Bild „la nymphe de la fontaine et le chien bleau“ in der „galerie de François Ier“ zeigt die Nymphe Verwandtschaft mit der Terra Briot's¹⁹⁰⁾. Der Vollständigkeit wegen sei noch hinzugefügt, dass die Briot'sche Figur der Luft eine gewisse Aehnlichkeit mit einem von Etienne Delaune gestochenen fliegenden Hermes¹⁹¹⁾ hat und dass nach der Ansicht von Mantz¹⁹²⁾ Briot auch dem Studium der Werke von Polidoro da Caravaggio viel verdankt.

¹⁸⁸⁾ Jouve S. 52.

¹⁸⁹⁾ Berger, *L'école française de peinture etc.*, Paris, Hachette & Cie., 1879, S. 75.

¹⁹⁰⁾ Pfinor, *Monographie du palais de Fontainebleau*, Paris, Morel & Cie., 2^e édition, 2^e volume (1873), planche LXXIX. Vgl. zu dem in Rede stehenden Bild auch den Artikel von Barbet de Jouy „La Diane de Fontainebleau“ in der *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. X, Jahrg. 1861, S. 7 ff.

¹⁹¹⁾ Vgl. Robert-Dumesnil, Bd. IX, S. 42, No. 105 und ebendort auch die noch zu dieser Folge gehörenden und gleichfalls eine gewisse, wenn auch entfernte Verwandtschaft mit den übrigen Briot'schen Elementen zeigenden No. 103, 104 und 106.

¹⁹²⁾ Mantz S. 84.

Le modèle du bassin de *La Tempérance* est sans doute à chercher dans une composition italienne, dont l'origine peut être dans l'atelier du Primatice (1504-1570) ou l'un de ses compagnons à Fontainebleau. C'est avec justesse que Jal¹⁸⁷⁾ et Jouve¹⁸⁸⁾ ont remarqué que Briot avait créé "dans le style italien". Et Berger¹⁸⁹⁾ dit avec raison : "Le Primatice a pris à la renaissance italienne et il a transplanté sur le sol bien préparé de la France un style particulièrement favorable à la décoration ; il a fait naître l'industrie artistique des Bernard Palissy et des Briot. Son système élégant gagnait d'autant plus de grâce exquise, qu'il s'appliquait à des partis décoratifs de dimensions assez réduites pour permettre de rechercher la perfection dans le fini du travail ; aussi a-t-il envahi pendant le seizième siècle les meubles et tous les ustensiles de la vie privée". Parmi les peintures murales du château de Fontainebleau, il ne s'en trouve qu'une seule qui rappelle directement de façon sûre le bassin de *La Tempérance* : le tableau "la Nymphe de la Fontaine et le chien Bleau" dans la "galerie de François I^{er}", montre le lien entre la nymphe et la Terre de Briot¹⁹⁰⁾. Pour être complet, il faut encore ajouter que la figure de l'air de Briot a une certaine ressemblance avec un Hermès volant gravé par Étienne Delaune¹⁹¹⁾ et que, de l'avis de Mantz¹⁹²⁾, Briot doit également beaucoup à l'étude des œuvres de Polydore de Caravage.

¹⁸⁷⁾ Jal p. 284, où il est dit plus loin : ... "on pourrait donc supposer que Briot fit cet ouvrage quelques années après la mort de Benvenuto Cellini, dont le style était à la mode, et vers 1580."

¹⁸⁸⁾ Jouve p. 52.

¹⁸⁹⁾ Berger, L'école française de peinture etc., Paris, Hachette & Cie, 1879, p. 75.

¹⁹⁰⁾ Pfnor, Monographie du palais de Fontainebleau, Paris, Morel, 2^e édition, 2^e volume (1873), planche LXXIX. Cf. pour le tableau en question l'article de Barbet de Jouy dans la Gazette des Beaux-Arts, Tome X, année 1861, p. 7 sqq.

¹⁹¹⁾ Cf. Robert-Dumesnil, Tome IX, p. 42, N° 105 et, au même endroit également, les N°s 103, 104 et 106, appartenant également à cette série et présentant aussi une certaine parenté, bien qu'éloignée, avec les autres Éléments de Briot

¹⁹²⁾ Mantz X, 84.



« La nymphe » dans l'article de Barbet de Jouy [195]

La Terre sur le bassin de La Tempérance



L'Air : à gauche par Étienne Delaune [196] (n° 105) ; à droite sur le bassin de La Tempérance



La Mort d'Adonis par Delaune d'après Penni [196] (n° 102)

L'Air (cf. supra : image inversée)

En 1899, Joseph Destrée rapportait dans ces termes l'ouvrage de Demiani devant la société d'archéologie de Bruxelles [197] :

M. Demiani s'est appliqué surtout à découvrir quels étaient les modèles dont les artistes s'étaient servis pour exécuter leurs travaux. Parfois, ils se sont bornés à copier des gravures, par exemple les figures d'Adam et d'Ève, des sciences et celles des empereurs romains, d'après Étienne Delaune. L'auteur du plat d'Adam et d'Ève, exécuté vers 1600 par un maître français et non par Gaspard Enderlein, comme on l'avait cru à tort, s'est inspiré des compositions d'Étienne Delaune. L'auteur du bassin de Mars a puisé ses inspirations dans les œuvres de Théodore de Bry et de Jean Théodore de Bry. Le plus souvent on a employé des plaquettes, soit en les moulant directement, soit en les imitant avec plus ou moins de changements. Parfois on a reproduit sans scrupule des œuvres déjà existantes. C'est ainsi qu'Enderlein n'hésita pas à copier le plat de Briot.

Tout en consultant soigneusement les gravures d'Étienne Delaune, de Théodore de Bry, etc., M. Demiani étudie surtout les plaquettes contemporaines et l'influence d'un monument sur l'autre, les variantes, les copies plus ou moins apparentes, les changements qu'ont subis certaines compositions très répandues, et tout ce qui est de nature à résoudre les divers problèmes soumis à sa sagacité. Il découvre, dans une esquisse du Primatice ou de quelque membre de l'école de Fontainebleau (p. 15), le modèle qui a probablement servi pour l'exécution du plat de la Tempérance, et il voit, dans le graveur hollandais Balthazar Sylvius (1518-1580), certaines arabesques qu'on attribuait jusqu'à présent à Peter Floetner ou à Virgil Solis.

La consultation du livre de Demiani montre que « Balthasar Sylvius » y est cité à propos d'arabesques « dans le style de » (*in der Art...*), pour des œuvres que l'auteur n'attribuait pas à Briot, tels les bassins de *l'Histoire de Suzanne* et de *Diane et Actéon* ou des chopes avec couvercle [21] (p.58-64 et 97).

Selon Philippe Boucaud et Claude Frégnac, dans leur livre *Les Étains* en 1978 [1] :

on a d'ailleurs identifié ceux de la Tempérance et de l'Air dans un recueil d'Etienne Delaune, orfèvre et ornemaniste né à Orléans en 1520, qui travailla la majeure partie de sa vie à Strasbourg, où il est cité pour la dernière fois en 1590. On s'accorde généralement à dater des années 1580-1590 cette pièce exceptionnelle.

L'Air a été évoqué à propos de Demiani. Pour la Tempérance, la seule ressemblance trouvée, et elle est modeste, concerne une représentation de l'Abondance :



L'Abondance, par Delaune [196] (n° 182)
(musée du Louvre, collection Rothschild)



La Tempérance sur le bassin éponyme de Briot
(Paris, musée des Arts décoratifs, 21/04/12)

Pour Claudie Barral, dans le catalogue d'une exposition à Dijon en 1988 [162], comme pour Guy Blazy, présentant en 2005 la pièce du musée des Arts décoratifs de Lyon [152], les figures dérivent des estampes de Delaune :

Le décor en relief, d'une précision étonnante, se répartit en trois frises où se déroulent masques, grotesques et arabesques, alternant, sur la zone centrale, avec trois cartouches ovales. Les vertus théologiques inscrites dans ces cartouches, la Foi, l'Espérance et la Charité, répondent à la figure allégorique de la Tempérance au centre du bassin; elles dérivent des estampes d'Etienne Delaune que François Briot a pu rencontrer à Strasbourg jusqu'en 1583. [162]

L'ensemble du décor est inspiré des gravures d'Etienne Delaune (Crémone vers 1518-Strasbourg 1583 ou 1585). [152]

Bertrand Bergbauer, conservateur du musée de La Renaissance à Écouen, écrivait en 2006 : « La figure de la Tempérance de Briot [est] sans doute dérivée de l'Abondance gravée par Étienne Delaune » [198] (note 121), et, en 2009, que les motifs du plat « sont directement inspirés des gravures du Français Étienne Delaune » [199]. Son avis sur cette influence n'a pas changé en 2013, malgré une évidence contraire, jusque-là non signalée : la Tempérance reproduit le revers d'une médaille en bronze, dont l'avvers représente Alessandro dall'Armi, noble bolonais, et est attribué à un artiste originaire de Crémone, surnommé *Il Bombarda*¹² [200] :

Tandis que le bassin est embelli de cariatides, de représentations de Minerve et des sept arts libéraux tirées de gravures d'Étienne Delaune, ainsi que de la figure centrale de la Tempérance, surmoulage d'un revers d'une médaille d'Alessandro degli Armi créée à Ferrare par Andrea Cambi, dit *il Bombarda* (mort vers 1578), l'aiguière est ornée d'images de la Foi, de l'Espérance et de la Charité.

Cambi, Giambattista (Bombarda) (died c. 1582)
circa 1578

London, British Museum (Dept. of Coins & Medals)
(BM. George III Illustrious Persons 16)
P. Attwood, *Italian Medals c. 1530-1600*, London 2003,
[v. I, p. 292, n° 678a](#); [v. II, pl. 137](#)



¹² Ce portrait a été signalé en 1887 dans l'ouvrage de référence d'[Alfred Armand](#), sur une médaille signée BOM, dont le revers est différent (cf. annexe 8) :

ARMI (ALESSANDRO DALL'), noble bolonais, chevalier de Saint-Michel. Il vivait encore en 1578.

B. Dia. 69. « ALEXANDER . ABARMIS. — BOM. » —
R^r « ALACRITATE . ANIMI . ET . LABORE. »

Au droit : Buste à droite d'Alessandro jeune, tête nue, cheveux courts, barbe naissante, vêtu d'un pourpoint avec collet rabattu. — Au revers : Un cheval galopant vers la gauche. — Cabinet royal de Parme.



[British Museum](#)

Celle du *British museum* a été ainsi décrite en 2003 par [Philip Attwood](#) :

678. Alessandro. dall'. Armi. Obverse ALEXANDER AB ARMIS. Bust facing r., wearing a doublet.

Reverse TEMPE RANTIA (Temperance). Temperance, holding in her r. hand a cup, and in her l. a pitcher, seated on a chest. Around are plants, a sickle, a fork, and a caduceus, with, to l., a distant city.

Alessandro dall' Armi, a Bolognese nobleman. He was living in 1578, according to Armand. The reverse appears not to belong with the obverse. The example cited by Armand (in Parma) is signed and has a different reverse.

Le prénom de ce Cambi est discuté : [Andrea](#) – actif entre 1560 et 1575 – ou [Giambattista](#), cette famille de Crémone ayant compté plusieurs artistes; le surnom lui-même, abrégé en BOM ou BOMB sur les médailles, a été porté par d'autres médailleurs, tel [Belisario](#). Andrea / Giambattista a exercé à Reggio Emilia puis Ferrare.

La vie du portraituré est connue par les [Annales criminelles de Bologne](#) : banni de sa ville après une rixe, il a servi dans divers pays, dont la France, où il a été décoré de l'Ordre de Saint-Michel. Gracié par le Pape, il est revenu dans sa patrie. En procès pour complot à partir de 1576, il a été assassiné fin 1581, âgé d'environ 45 ans.

Le surmoulage avancé par Bergbauer n'est guère crédible, les moules de Briot étant en cuivre. Des détails, comme l'angulation du socle ou l'emplacement de la pointe de la faucille, confirment cette impossibilité.

Selon André Gautrot en 2010, François Briot ne se serait pas inspiré des dessins d'Étienne Delaune, mais de ceux de son aîné Pierre Woeiriot, décédé à Damblain [183].

Mais, Demiani mis à part, de quoi parlent exactement ces auteurs lorsqu'ils comparent Briot à Delaune : de l'architecture d'ensemble des œuvres, des figures allégoriques, des motifs décoratifs : arabesques, grotesques, mascarons, termes et caryatides ? Surtout, leurs propos ne précisent pas les œuvres sensées avoir servi de modèle, ce qui sème le doute et complique les recherches, d'autant plus difficiles qu'il s'agit d'images et non de textes.

L'œuvre d'Étienne Delaune est parfaitement répertoriée et comporte plus de quatre cent gravures [196, 201, 202]. L'observation de leur quasi-totalité n'a fourni que des précisions et quelques ajouts à ce qu'avait relevé Hans Demiani (cf. annexe 4) [21]. Pour être plus précis, le bassin comporte vingt-cinq motifs décoratifs (cf. annexe 1) : la Tempérance du médaillon central, les quatre Éléments avec les quatre termes qui les séparent, Minerve et les sept Arts libéraux du marli, avec les quatre mascarons et les quatre motifs décoratifs qui les séparent ; l'aiguière en comporte onze : les trois vertus théologales, surmontées de trois mascarons et surplombant trois grotesques, des chevaux ailés répétés à trois reprise et une caryatide sur l'anse. Il n'a été retrouvé un antécédent, partiel mais indiscutable, que pour un seul de ces trente-six motifs : l'Air. Quelques autres ressemblances stylistiques ont été notées, entre cette allégorie et une œuvre de Luca Penni gravée par Étienne Delaune, entre l'allégorie de la Terre et ce que Demiani appelle « le tableau *la Nymphé de la Fontaine et le chien Bleau* dans la *galerie de François I^{er}* ». Ce n'est en réalité que la copie d'une œuvre de Rosso, dont l'original n'a jamais figuré à Fontainebleau et n'est connu que par une gravure de Pierre Milan et René Boyvin (cf. annexe 4). Quant à l'allégorie de la Tempérance elle-même, dont Philippe Boucaud et Claude Frégnac disent qu'elle a été trouvée « dans un recueil d'Étienne Delaune », seule une certaine ressemblance a été trouvée avec une représentation de l'Abondance. Elle est toutefois loin d'être totale : la coupe y figure bien, mais elle est tenue différemment sur l'estampe de Delaune, et le style peut être aussi bien comparé à celui des maîtres de l'École de Fontainebleau, notamment le Primatice. Surtout, elle est la réplique, exacte cette fois, du revers d'une médaille d'un artiste de Ferrare : Bombarda.

De même, les motifs décoratifs, les grotesques, s'ils sont ressemblants, n'apparaissent pas comme des copies d'Étienne Delaune. Il en est de même pour Pierre Woeiriot : les dizaines de reproductions des gravures de ce dernier n'apportent rien pour les allégories, et si des motifs décoratifs de pommeaux d'épée ou de poignards apparaissent ressemblants, c'est au titre du style de l'époque, Cornelis Bos ou Cornelis Floris pouvant également être cités.

En définitive, la ressemblance avec les œuvres du Primatice, de Rosso ou Penni, autrement dit l'influence italienne *via* l'École de Fontainebleau, saute aux yeux, beaucoup plus que celle de la plupart des allégories gravées par Étienne Delaune (cf. figures *infra* et annexe 4). En tout cas, avec une ressemblance nette ne portant que sur un seul motif du *bassin de La Tempérance* et de son aiguière, soit moins de 3 % de l'ensemble de leurs motifs, et, de plus, avec un style du personnage nettement différent, il est difficile d'accepter le propos de la notice du musée de Genève, celui du conservateur du musée des Arts décoratifs de Lyon [152], ou le commentaire du musée de Dijon, affirmant que les figures allégoriques des vertus théologales et de la Tempérance « dérivent des estampes d'Étienne Delaune » [162]. À l'appui de cette réserve, on relève que Christophe Pollet, analysant l'ensemble de l'œuvre de Delaune et de son influence, signale qu'il n'a « **malheureusement pas retrouvé d'œuvres** » de Briot en étain confirmant l'influence de Delaune indiquée par Stöcklein dans le « Thieme-Becker » (cf. annexe 4) [202] (p. 115). On peut aussi noter que Haedeke fournit méticuleusement les références de toutes les sources d'inspiration des bassins *de Mars* et *d'Adam et Ève* (selon lui, le premier de Briot, l'autre d'un Français anonyme), notamment Delaune, mais qu'à propos du *bassin de La Tempérance*, il ne parle que de « phénomènes de ce style qu'on appelle le maniérisme » (**Phänomene jenes Stils, den man Manierismus nennt**) (cf. annexe 3) [88] (p. 35).

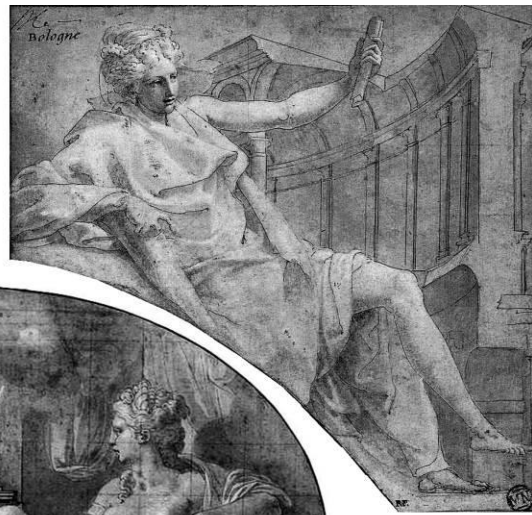


Le Primaticcio : la muse Polymnie (Louvre)

On ne peut parler de modèle repris par Briot, mais le style comporte de réelles similitudes. On note le mouvement du bras gauche, à l'orientation près, ou, derrière le cou, l'aspect du voile chez Briot qui reprend le mouvement du bras droit chez Primaticcio



François Briot : la Tempérance (Louvre)



Dessins du Primaticcio pour le château de Fontainebleau

En haut, les muses *Uranie* (à gauche) et *Thalie* (à droite) (Louvre). En bas, *Danaë* (Chantilly, musée Condé)

Il reste toutefois à tenter de trouver une explication à de tels propos, à proposer une « analyse des causes racines » de l'erreur [203]. Une première remarque s'impose : pour *le bassin de La Tempérance* et son aiguière, à l'exception notable de Demiani [21] (p. 15 et 96), personne ne précise les images auxquelles il se réfère ni ses sources. De ce fait, il n'est pas impossible qu'on se trouve devant le recopiage, approximatif et sans vérification, de précédents auteurs, à l'instar du mythe de Raleigh concernant le curare, du fantomatique Uplavici, ou des propos faussement attribués à Guillaume le Taciturne, etc. [3, 5]. On passe alors de propos flous mais simplificateurs, du type : « dans le style des gravures d'un Étienne Delaune », à des affirmations non basées sur des preuves, du type : « on a trouvé les modèles chez Étienne Delaune ». Si ce genre de dérive est plus que probable, il ne saurait suffire à

expliquer pourquoi il est question de ce graveur précis, plutôt que d'un autre représentant du style de l'époque. On peut ici faire intervenir le fait que Delaune a incontestablement fourni des modèles pour des œuvres en étain de l'époque. Le *bassin d'Adam et Ève* fournit un premier exemple. Son auteur est inconnu, peut-être lyonnais, mais l'œuvre a longtemps été attribuée à Briot, probablement en raison de sa qualité et de la célébrité du Lorrain. Son médaillon central et les six allégories qui l'entourent – Minerve et des Arts libéraux – présentent une ressemblance manifeste avec les gravures de Delaune.



Adam et Ève : à gauche, chez Delaune [196] (n° 27) ; à droite, sur le bassin éponyme (Dijon)



Minerve, la Grammaire, l'Astronomie, la Musique : à gauche, chez Delaune [196] (n° 187, 167, 170, et 176) ; à droite, sur le *bassin d'Adam et Ève* (musée de Dijon, photographié à Écouen le 20/11/11)
Dans tous ces exemples, la gravure fournit indiscutablement un modèle pour la décoration du bassin

L'autre exemple est le *bassin de Mars*, sur lequel huit allégories, et d'autres encore sur l'aiguière qui lui est associée, ont pour modèle évident des gravures d'Étienne Delaune. Demiani écrivait à propos de ces étains, doutant qu'ils fussent de Briot [204] :

H. Demiani: Darf man die Mars-Schüssel François Briot zuschreiben?

Während die noch vor einem Jahrzehnt sehr bestrittene Frage, ob der in Montbéliard (Mömpelgard) thätig gewesene württembergische Hofgraveur François Briot (um 1550 bis nach 1616) oder der in Basel geborene, später in Nürnberg Meister gewordene und verstorbene Zinngiesser Caspar Enderlein (1560—1633) der Schöpfer der Temperantia-Schüssel nebst Kanne sei, jetzt zu Gunsten Briot's unzweifelhaft entschieden und das mit seinem Portraitmedaillon versehene Modell allgemein als das Original anerkannt ist, gehen die Meinungen darüber auseinander, wem man die in einzelnen ihrer Theile an Stiche von Etienne Delaune, Theodor de Bry und Johann Theodor de Bry erinnernde Mars-Platte und die zu ihr gehörige Kanne zuzuweisen habe.

H. Demiani : Doit-on encore attribuer le *bassin de Mars* à François Briot ?

Alors que la question, encore très controversée il y a une dizaine d'années, de savoir si c'est François Briot – actif à Montbéliard, graveur à la cour du Wurtemberg (vers 1550-après 1616) – ou Caspar Enderlein – né à Bâle, puis devenu maître fondeur d'étain à Nuremberg où il est mort (1560-1633) – qui est le créateur du *bassin de La Tempérance* avec son aiguière, est désormais réglée en faveur de Briot, le modèle muni d'un médaillon avec son portrait étant généralement reconnu comme l'original, les opinions divergent pour l'attribution du *bassin de Mars*, dont différentes parties rappellent les gravures d'Étienne Delaune, Théodore de Bry et Jean Théodore de Bry, et de l'aiguière qui lui est associée.

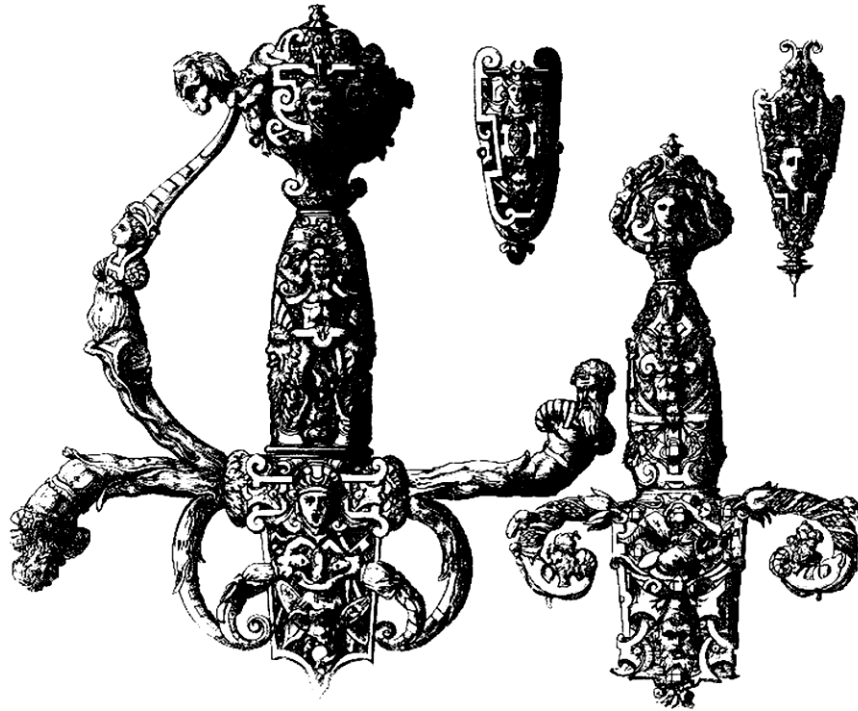


Allégorie de la Guerre : à gauche, chez Delaune [196] (n° 183) ; à droite, sur le *bassin de Mars*

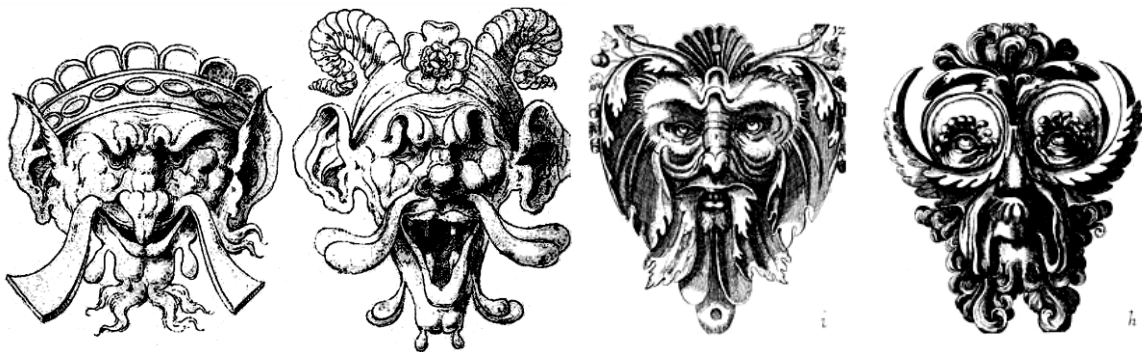
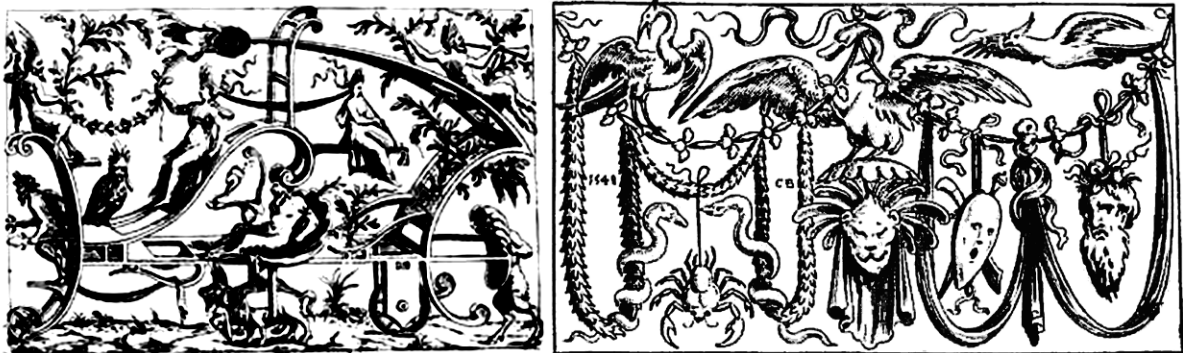


Panneau du buffet-dressoir réalisé à Montbéliard en 1600 par Jérôme Carlin

Quant au commentaire du Louvre précédemment cité : « L'origine des allégories est à rechercher dans les plaquettes de l'orfèvre Caspar Enderlein (1560-1633), potier d'étain à Nuremberg, à une période où l'influence flamande se fait sentir fortement en France », il apparaît particulièrement erroné : c'est Caspar Enderlein – au demeurant Suisse-Allemand et non pas Flamand – qui s'est inspiré de François Briot et non l'inverse ; pour ce qui est de l'influence qui se manifeste dans les allégories en question, elle semble italienne, *via* l'École de Fontainebleau, plutôt que flamande.



Pierre Woeriot : Dessins pour poignées d'épée et de couteau de chasse ([British museum](#))
Satyre sur la poignée d'épée ; couteau décoré avec des masques, des termes et des figures. Gravure vers 1555.



Grotesques et ornementation. En haut : Cornelis Bos, en bas : Cornelis Fleuris
La production de ces artistes, flamands, elle-même influencée par l'art italien, a pu être une source d'inspiration pour des motifs décoratifs de François Briot. La question des allégories est autre (*cf. annexe 4*)



François Briot (Louvre) : *La Terre* (image inversée)



La salière de François I^{er} : *La Terre* (Vienne, KHM)
Benvenuto Cellini (1543)



La Diane d'Anet (Paris, Louvre)
Jean Goujon ? Ponce Jacquiot ? (1559)

Noter : sur le bassin, la position du torse et des jambes dans le cartouche, la main sur le sein du terme qui lui est associé, et leur équivalent sur la salière de François I^{er} ; la position du bras de Diane



Le *Mercury volant* (entre 1564 et 1580) de Jean de Bologne (image renversée) et *L'Air* de Briot

8. Commentaire

L'œuvre et son auteur ont été redécouverts au XIX^e siècle, et des recherches fructueuses ont rapidement été entreprises [25, 40]. Elles alimentèrent des polémiques, d'abord entre auteurs français et allemands, après la guerre de 1870 : en 1897, un Hans Demiani [21], insistait sur son appartenance allemande, comme Lorrain et employé du duc de Wurtemberg [205] (p. 308) :

François Briot, der berühmteste Zinngießer, war seiner Kunst nach Franzose, aber als Deutschlothringer geboren und in Deutschland (Mömpelgard) tätig²). ²) Demiani, François Briot, Caspar Enderlein und das Edeltzinn (Leipzig, Hiersemann, 1897) S. 1 ff.

Inversement, en 1898, un Henri Chabeuf insistait sur le caractère exclusivement français de l'artiste [27]. La discussion s'est ensuite poursuivie, plus feutrée, entre Lorrains et Franc-comtois [183]. Il en reste encore des traces, moins par chauvinisme actuellement, que par la reprise des conclusions mal fondées de débats anciens.

Ce qui est certain est que l'auteur de ces œuvres est François Briot, qui a disséminé quelques « F.B. » entre les motifs de décoration et accolé une médaille à son effigie, avec son nom en toutes lettres, au revers de l'ombilic du bassin. Il est également acquis qu'il possédait des moules de cuivre à Montbéliard, constatés par la justice à l'occasion de ses procès pour dettes. Il apparaît donc inutilement compliqué de se demander où il coulait ses œuvres. Lyon, Damblain, Stuttgart ont été avancés [183], mais la présence des moules n'est avérée qu'à Montbéliard, et c'est d'ailleurs le lieu d'origine mentionné par la plupart des musées. Son origine lorraine, Damblain dans le Bassigny, n'est pas attestée par un registre d'état civil, mais le fait que sa famille provînt de cette ville et exerçât des professions centrées sur le travail des métaux, le document démontrant qu'il était considéré comme Lorrain à son arrivée à Montbéliard, tout cela constitue un faisceau d'arguments très convaincant.

La question des originaux et des copies est compliquée par le fait que Briot était à la fois un graveur et un potier d'étain. Une fois abandonnées les hypothèses non sérieusement fondées d'un original en argent ou d'un François Briot concurrençant les faïences de Bernard Palissy, on peut considérer que le moule de cuivre est la pièce originale, et que certains exemplaires ont été fondus par Briot lui-même, cependant que d'autres l'ont été par différents fondeurs, tel Isaac Faust des années après sa mort. Dans ce cas, il est difficile de parler de copies. Mais des copies du moule ont été réalisées très précocement, par Caspar Enderlein, ainsi que des surmoulages en faïence par des membres de l'école de Palissy. À la fin du XIX^e siècle, des copies ont de nouveau été réalisées, par galvanoplastie en divers métaux, et en faïence.

Si les éléments concernant les lieux et la technique du travail du métal par Briot sont devenus clairs, les influences artistiques le sont moins. Le message symbolique reflète la pensée des humanistes (cf. annexe 1, § I.6 et IV). Le style est celui de l'École de Fontainebleau, plongeant ses racines dans l'art italien, comme le montrent le rapprochement (cf. *supra* et *infra*) avec Benvenuto Cellini (1500-1571), ou Jean de Bologne (1529-1608), et la figure reprise d'une médaille italienne. La formation de Briot à Lyon, où résidaient de nombreux artistes italiens, fournit une meilleure explication que les gravures d'Étienne Delaune. Le livre de Demiani de 1897 est clair [21] : certaines des œuvres du graveur ne sont proches que de certaines figures du *bassin de Mars* – qui sort du sujet abordé – cependant que, pour celui dit de *La Tempérance*, la similitude est plus éloignée et la seule source indiscutable est l'École de Fontainebleau. Sur ce point, la conclusion peut donc être empruntée à Hayward qui, bien qu'il ait détaillé l'influence de Delaune, se borne à indiquer pour ce bassin [188] (p. 409) :

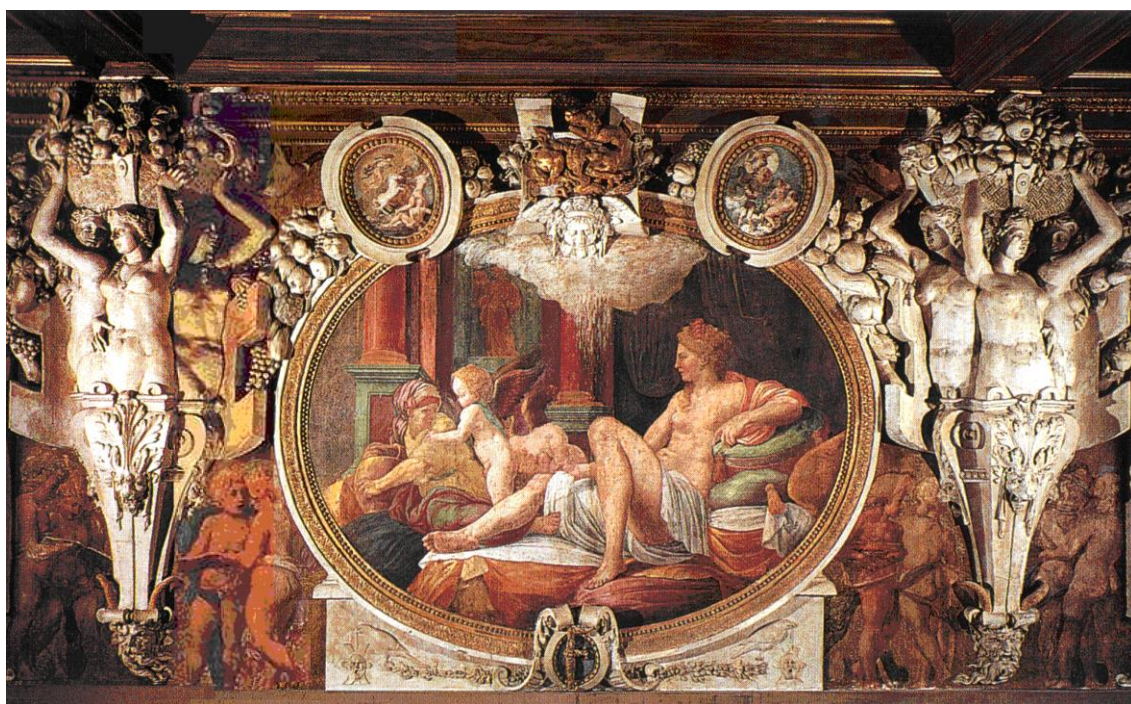
The importance of the dish lies less in originality than in the harmonious arrangement of the composition and the sensitive treatment of the relief. The long elegant figures conform to the Fontainebleau canon.

Ou la notice accompagnant la présentation de l'œuvre au V&A Museum de Londres [206] :

The source of Briot's ornament has not been found and it has been suggested that the dish is an amalgamation of designs circulating around Europe from the middle of the 16th century. Designs by Etienne Delaune and Dirk Barendsz have been identified as sources for the Mars dish.

Enfin, c'est moins un type de figure qui est la marque du « maniérisme » caractérisant les arts plastiques de cette époque de la Renaissance, que le rôle important joué par le décor, dit « grotesque ». Ainsi, à propos de la décoration d'un palais italien, Patricia Falguières écrit-elle [207] : « C'est la peinture qui est mise en scène (ce que dissimulent les mauvaises reproductions des livres d'art qui ont toujours le souci de décadrer les fresques et de recentrer l'image sur l'histoire qu'elles racontent). » Une parfaite illustration en est donnée au château de Fontainebleau par la *Danaé* du Primatice dans le décor de Rosso (cf. *infra* et annexe 4), où l'architecture de l'ensemble apparaît comme un modèle stylistique indiscutable de l'œuvre de François Briot. Toutefois, les figures de celui-ci sont moins maniérées que celles d'un Parmesan, ses grotesques moins monstrueux que chez nombre de Flamands : ce qui frappe est plutôt le caractère mesuré de l'utilisation du style de ses contemporains (serait-ce son côté Français ?), l'absence d'exagération, voire une certaine retenue (serait-ce son côté protestant ?). Mais c'est plus encore l'équilibre entre les figures allégoriques, assez simples, et les autres motifs décoratifs, plus chargés, qui, par contraste, fait ressortir l'élégance de ses allégories. On a donc, à la fois, le mode opératoire des « maniéristes » (au sens où l'entend Falguières, de « manière de faire » [207]), donnant autant d'importance au décor encadrant le sujet qu'au sujet lui-même, et un « dosage » qui lui est propre, dominé par l'élégance. *In fine*, c'est l'architecture d'ensemble qui est la plus frappante, la proportion entre figures et grotesques, l'équilibre entre ces différentes décorations et les zones libres de toute ornementation, procurant ainsi du repos au regard, comme, en musique, l'alternance des mouvements rapides et lents permet de respirer.

Les annexes qui suivent, 1) détaillent les éléments du bassin et de l'aiguière, 2) explorent l'origine du trophée de Wimbledon, 3) mentionnent d'autres œuvres attribuées à Briot, souvent sans certitude, 4) discutent les modèles cités dans la littérature consultée, 5) reproduisent les copies par Enderlein, 6) fournissent des repères chronologiques, 7) détaillent le médaillon central des différents modèles, 8) discutent la médaille du Bombarda et 9) recensent les copies en faïence. Un épilogue sert de conclusion. Ces différentes données ne doivent cependant pas faire perdre de vue l'impression générale donnée par ces pièces de Briot, qu'illustre au mieux ce tableau, avec son encadrement, du château de Fontainebleau :



Danaé recevant la pluie d'or. Décor de Rosso, Peinture du Primatice
Château de Fontainebleau, galerie de François I^{er}, 4^e travée sud



La nymphe de Fontainebleau, réalisée entre 1542 et 1543 par Benvenuto Cellini (bronze)
Destinée au tympan de la « porte dorée » du château de Fontainebleau, l'œuvre n'y fut jamais installée. Philibert Delorme la plaça au-dessus du portail du château d'Anet, construit pour la maîtresse du roi Henri II, Diane de Poitiers. Elle est au Louvre depuis 1797, d'abord placée dans la salle des caryatides. Selon la notice du musée, rédigée par Valérie Montalbetti: « **Le relief reprend l'iconographie d'une fresque du Rosso (détruite mais connue par la gravure)**, au centre de la galerie François I^{er}. Elle représente la légende qui donna son nom à Fontainebleau : au cours d'une chasse, un chien de la meute royale, nommé Bliaud, découvrit une source, ce fut la fontaine de Bliaud. »



Femme à sa toilette
(Diane de Poitiers ?)
École de Fontainebleau
[Bâle](#), Kunstmuseum



Saliera de François I^{er},
réalisée en 1543 par Benvenuto Cellini
(or et émail sur socle d'ébène)
Allégories de la Terre et de Neptune.
[Vienne](#), Kunsthistorisches Museum

Bibliographie

1. Boucaud P, Frégnac C - Edelzinn : les “étains nobles” de la Renaissance, p. 85-100 in *Les étains*. Office du livre: Fribourg 1978
2. Demiani H - Briot, François, p. 24-6 in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Vol. 5. Thieme U, Becker F eds., Seemann, E. A.: Leipzig 1911
3. Lienhart A - Autopsie d'une erreur commune : l'introduction du curare en Europe par W. Raleigh. *Ann Fr Anesth Reanim*, 2009. 28: 332-8, erratum p. 815
4. Lienhart A - Le secret médical: des règles à la pratique. *Ann Fr Anesth Reanim*, 2010. 29: 832-51
5. Lienhart A - Références erronées : Uplavici (pour Hlava) et Guillaume le Taciturne (pour Jules Verne et Mignet). *Ann Fr Anesth Reanim*, 2011. 30: 429-31
6. Glomy JB - p. 36 in *Catalogue raisonné d'antiquités... composant le cabinet de feu M. Picard*. Mérimot aîné: Paris 1779
7. Bonnaffé E - Le commerce de la curiosité, p. 87-8. H. Champion: Paris 1895
8. Picard CA, Glomy JB - *Catalogue raisonné des ... curiosités, qui composent le cabinet de feu M. Babault*. Tabari: Paris 1763
9. - *Catalogue des livres de la bibliothèque de feu M. Picard*. Mérimot l'aîné: Paris 1780
10. Martin H - Bibliothèque de Picard, p. 201-4 in *Catalogue des manuscrits de la bibliothèque de l'Arsenal*. E. Plon, Nourrit et C^{ie}: Paris 1900
11. Dubois LJJ - Sculptures modernes, p. 98-9 in *Catalogue d'antiquités égyptiennes, grecques et romaines... qui composent l'une des collections d'objet d'art formées par feu M. Léon Dufourny*. J. M. Eberhart: Paris 1819
12. - Monuments du Moyen-Âge et des Temps Modernes, p. 15-6 in *Catalogue des antiquités et objets d'art, qui composent le cabinet de M. le chevalier Alexandre Lenoir*. École des mines: Paris 1837
13. Garmier JF - Le goût du Moyen-Âge chez les collectionneurs lyonnais du XIX^e siècle. *Revue de l'art*, 1980. 47: 53-64
14. de Laborde L - Notice des objets divers. Cuivre et étain, p. 405 in *Notice des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du musée du Louvre*. Vinchon: Paris 1853
15. Hennin M - p. 252 in *Les monuments de l'histoire de France*. Vol. 10. J.F. Delion: Paris 1863
16. Haag E, Haag É - Briot, p. 157-8, note 1 in *La France protestante*. 2^e édition. Vol. 3. Bordier H ed., Sandoz et Fischbacher: Paris 1881
17. Courajod L - La Collection Révoil du Musée du Louvre. *Bulletin monumental*, 1886. 52: 264
18. Brière G - L'hôtel et le musée de Cluny, p. 389-93, 407-21 in *Commission municipale du Vieux Paris. Année 1917. Procès-verbaux*. Imprimerie municipale: Paris 1922
19. Du Sommerard A - Galerie, p. 93-4 in *Notices sur l'Hôtel de Cluny et sur le palais des Thermes, avec des notes sur la culture et les arts*. Ducollet: Paris 1834
20. Du Sommerard A - Notes du chapitre II, p. 422-3 in *Les arts au Moyen-Âge*. Vol. 1. Hôtel de Cluny et chez Techener: Paris 1838
21. Demiani H - *François Briot, Caspar Enderlein und das Edelzinn*. Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1897
22. Du Sommerard E - Orfèvrerie, p. 187 in *Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny: Catalogue et description des objets d'arts*. Hôtel de Cluny: Paris 1849
23. Chabouillet A - Musée de Cluny. Orfèvrerie du seizième siècle – Aiguillère sculptée par François Briot. *Le magasin pittoresque*, 1852. 20: 212-4
24. Chabouillet A - The museum of Cluny. *The illustrated magazine of art*, 1853. 1: 127-9
25. Castan A - Les origines montbéliardaises du ciseleur François Briot. *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, 1879. V^e série, Vol. 4: 114-26
26. Bapst G - Livre VII. Les pièces d'art d'étain au seizième siècle (François Briot), p. 243-304 in *Études sur l'étain dans l'antiquité et au Moyen-Âge : orfèvrerie et industries diverses*. G. Masson: Paris 1884
27. Chabeuf H - La salière du musée Trimolet, p. LIII-LX in *Mémoires de l'Académie des*

- sciences, arts et belles lettres de Dijon. Tome VI.* Lamarche: Dijon 1898
28. Mantz P - Recherches sur l'histoire de l'orfèvrerie française. Seizième siècle. *Gazette des Beaux-Arts*, 1861. Tome IX: 82-100
 29. Massé HJLJ - *Pewter plates: a historical & descriptive handbook*. George Bell and sons: Londres 1904
 30. de Balzac H - À Madame Laure Surville, Vierzschovnia, 6 janvier 1849, p. 356-7 in *Correspondance 1819-1850*. 2. C. Lévy: Paris 1876
 31. Guiffrey J, Marcelle P - Henriquel (Louis-Pierre) (dit Henriquel-Dupont) 4811. Sauvageot, p. 84 in *Inventaire général du musée du Louvre et du musée de Versailles. Vol. 6*. Librairie centrale d'art et d'architecture: Paris 1911
 32. Sauzay A - *Catalogue du musée Sauvageot*. Charles de Mourgues Frères: Paris 1861
 33. - Vente de la bibliothèque Sauvageot. *Gazette des Beaux-Arts*, 1860. 12: 362-4
 34. Le Roux de Lincy A - Notice biographique, p. XVI in *Catalogue des livres, manuscrits et imprimés, composant la bibliothèque de M. Charles Sauvageot*. L. Potier: Paris 1860
 35. Darcel A - La collection de M. Charles Sauvageot. *L'Illustration*, 1858. 31: 141-2
 36. Sauzay A - *Collection Sauvageot, dessinée et gravée à l'eau-forte par Édouard Lièvre. Vol. 1*. Noblet & Baudry: Paris 1863
 37. Jacquemart A - Objets d'art ornemental, p. 487 in *Histoire du mobilier*. Hachette: Paris 1876
 38. Havard H - *Histoire de l'orfèvrerie française*. May & Motteroz: Paris 1896
 39. - Vente de la collection Jacquinet-Godard. *Gazette des Beaux-Arts*, 1859. Tome I: 183
 40. Tuetey A - Le graveur lorrain François Briot, d'après des documents inédits. *Mémoires de la Société d'Émulation de Montbéliard*, 1887: 45-77
 41. - *Catalogue de la précieuse collection d'objets d'art d'antiquités et de tableaux de feu M. Louis Fould*. Paris 1860
 42. Darcel A - La collection Louis Fould. *Gazette des Beaux-Arts*, 1860. 6: 266-93
 43. Chabouillet A - 1809 et 1810. — Aiguère et son bassin en étain. Ouvrage de François Briot, p. 116 in *Descriptions des antiquités et objet d'art composant le cabinet de M. Louis Fould*. J. Claye: Paris 1861
 44. Mantz P - Exposition de Rouen. *Gazette des Beaux-Arts*, 1861. Tome XI: 90
 45. Lapauze H, Gronkowski C, Fauchier-Magnan A - Étains, p. 264 in *Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris. Catalogue sommaire des collections Dutuit. Précédé d'une notice sur les frères Dutuit*. Crété: Paris 1925
 46. Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie - Étain, p. 182 in *Exposition de 1865. Catalogue du musée rétrospectif*. Librairie centrale: Paris 1867
 47. - Septième époque. La Renaissance. Étain, p. 182 in *Exposition universelle de 1867 à Paris. Catalogue général publié par la Commission impériale : histoire du travail et monuments historiques*. E. Dentu: Paris 1867
 48. - Accessoire de table – Plateau en étain par Briot. Collection de M. Dutuit de Rouen. *L'art pour tous*, 1867. 162: 646
 49. - Accessoire de table – Buire en étain par Briot. Collection de M. Dutuit de Rouen. *L'art pour tous*, 1867. 167: 668
 50. Labarte J - Orfèvrerie d'étain, p. 651 in *Description des objets d'art qui composent la collection Debruge Duménil*. Victor Didron: Paris 1847
 51. - Étains du seizième siècle. N° 11 Plat rond et son aiguère, p. 4 in *Catalogue d'objets d'art et de curiosité de la Renaissance ... composant la collection de M. De Monville*: Paris 7-10 mars 1837
 52. - Orfèvrerie d'étain, p. 112 in *Catalogue des objets d'art qui composent la collection Debruge-Duménil ...* Victor Dindron: Paris 1849
 53. Piot E - Souvenir de quelques collections modernes. Prince Soltykoff. Louis Fould, p. 156-64 in *Le cabinet de l'amateur. Années 1861 et 1862*. Firmin-Didot: Paris 1863
 54. Dubois P - *Collection archéologique du prince Pierre Soltykoff : horlogerie, description et iconographie des instruments horaires du XVI^e siècle*. Victor Didron: Paris 1858

55. Cocks AS - p. 21-2 in *The Victoria and Albert Museum: the making of the collection*. Winward: Leicester 1980
56. - Le prince Alexis Soltykoff. *L'illustration. Journal universel*, 9 avril 1859
57. Soltykoff A - *Voyage dans l'Inde et en Perse*. Victor Lecou: Paris 1853
58. Darcel A - La collection Soltykoff. *Gazette des Beaux-Arts*, 1861. 10: 169-78
59. Wilson G, Hess C - French decorative arts. Cabinet 6, p. 4 in *Summary Catalogue of Decorative Arts in the J. Paul Getty Museum*. J Paul Getty Museum Pubns: Los Angeles 2002
60. - Prince Soltikoff. *Baily's Magazine of Sports and Pastimes*, 1868. 14: 263-4
61. Pillet C - Vaisselle de cuivre et d'étain, p. 238-9 in *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité composant la célèbre collection du Prince Soltykoff*. Hôtel Drouot: Paris 1861
62. - Liste des prix d'adjudication de la collection Soltykoff (suite). *Le cabinet de l'amateur*, 5 juillet 1861: 22
63. - Nécrologie. M. van Cuyck. *Revue universelle des arts*, 1865. 22: 139
64. - Succession de M. P. van Cuyck. *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1866. 4: 24
65. - *Catalogue des tableaux anciens et modernes et des objets d'art et de curiosité composant la collection de feu M. Paul van Cuyck*. Paris 1866
66. - Série des objets divers, p. 48 in *Catalogue de la collection d'objets d'art formée par M. Didier Petit, à Lyon*. Louis Lesne: Lyon 1843
67. - Le cabinet artistique de Henri Egmont-Massé, conservateur du musée des Beaux-Arts de Strasbourg. *Le Bibliographe alsacien*, 1863. 6: 141-2
68. de Courval V - 186. Beau bassin et son aiguillère, par François Briot. *Journal des amateurs d'objets d'art et de curiosité*, 1860. 7: 137-8
69. - Objets divers. 31. *Journal des amateurs d'objets d'art et de curiosité*, 1864. 10: 38
70. Maze-Sencier A - *Le livre des collectionneurs*. Renouard: Paris 1885
71. - Objets en étain, p. 274 in *Catalogue des objets d'art... qui composent les collections de feu le Comte de Pourtalès-Gorgier*. Paris 1865
72. Tainturier A - *Les terres émaillées de Bernard Palissy et de ses continuateurs*. Victor Didron: Paris 1863
73. Mantz P - Musée rétrospectif : la Renaissance et les Temps Modernes. IV. Ouvrages d'étain. *Gazette des Beaux-Arts*, 1865. Tome XIX: 475-6
74. - Collection de M. G. B. [Bapst]. *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1893. 39: 307
75. - L'exposition rétrospective au palais de l'Industrie. *Revue britannique* 1880. 5: 489
76. - Collection Roussel. *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1911. 13: 103
77. - Collection Édouard Aynard (suite). *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1913. 37: 296
78. Clément de Ris L - *Notice des faïences françaises (Faïences dites de Henri II ; Faïences de Bernard Palissy ; Faïences diverses)*. Charles de Mourgues: Paris 1871
79. Eudel P - De Lafoulotte (après décès), p. 287 in *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1885-1886*. G. Charpentier: Paris 1887
80. Audiat L - Chapitre XVI, p. 283 in *Bernard Palissy : étude sur sa vie et ses travaux*. Didier: Paris 1868
81. Jacquemart A - Renaissance, p. 373 in *Histoire de la céramique : étude descriptive et raisonnée des poteries de tous les temps et de tous les peuples*. Hachette: Paris 1873
82. Brinckmann J - Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. Bericht für das Jahr 1906. Französische Fayencen, p. 206-8 in *Jahrbuch der hamburgischen wissenschaftlichen Anstalten Vol 24*. Lucas Gräfe & Sillem: Hambourg 1907:
83. Berthier PM - *Objets d'art de la collection du Prince Soltykoff. Vol 2*, Paris, Bibliothèque du Getty Research Institute, 90.R.35*, 1861
84. Sauzay A, Delange H - *Monographie de l'œuvre de Bernard Palissy, suivie d'un choix de ses continuateurs ou imitateurs, dessinée par MM. Carle Delange et C. Borneman*. Quai Voltaire, n° 5: Paris 1862
85. - 95. The Briot ewer, p. 15 in *Catalogue of the celebrated Fountaine collection*. Christie, Manson & Woods: Londres 1884

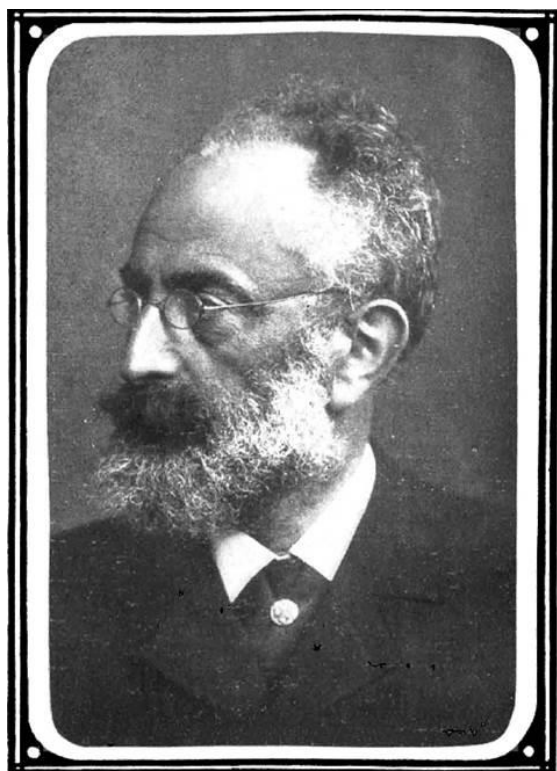
86. Mc Nab J - Palissy et son "école" dans les collections du Metropolitan Museum of Art de New York. *Revue de l'art*, 1987. 78: 70-6
87. Demmin A - Poteries opaques européennes, p. 582 in *Guide de l'amateur de faïences et porcelaines. Vol. 1. 3^e éd.* V^{re} Jules Renouard: Paris 1867
88. Haedeke HU - *Zinn*. Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln: Cologne 1976
89. Sauzay A - Aiguière. Travail français du XVI^e siècle, p. pl. XLI in *Collection Sauvageot, dessinée et gravée à l'eau-forte par Édouard Lièvre. Vol. 1.* Noblet & Baudry: Paris 1863
90. Lessing J - François Briot und Caspar Enderlein, p. 171-80 in *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen. Vol. 10.* G. Grote: Berlin 1889
91. Ducrot B - Bassin d'aiguière dit "de la Tempérance", 2011
92. von Falke J - *Geschichte des deutschen Kunstgewerbes*. G. Grote: Berlin 1888
93. Robinson JC - III. Varia. N^o. 157, p. 80 in *Catalogue of the Soulages collection*. Chapman & Hall: Londres 1856
94. Lungwitz H - *Edelzinn in Privatbesitz*. C. Strauss: Chemnitz 1917
95. Hintze E - *Die deutschen Zinngiesser und ihre Marken. Band II : Nürnberger Zinngiesser*. Karl W. Hiersemann: Leipzig 1921
96. d'Albert (duc de Luynes) H - XXIII^e jury. Métaux précieux. Angleterre, p. 127-8 in *Exposition universelle de 1851. Travaux de la Commission française sur l'industrie des nations. Vol. 6.* Paris 1854
97. Wyatt MD - *The industrial arts of the nineteenth century. A series of illustrations of the choicest specimens produced by every nation at the Great Exhibition of Works of Industry, 1851*. Day: Londres 1851-53
98. Jones K - 190: Table, 1849, p. 276 in *Victoria & Albert: Art & Love*. Marsden J, Royal Collection: Londres 2010
99. Clément de Ris L - Objets divers, p. 177 in *Notice des objets de bronze, cuivre, étain, fer, etc. : série C*. Charles de Mourgues: Paris 1882
100. Molinier É - *Un département du musée du Louvre depuis quinze ans*. Paris 1884
101. - *Inventory of the electrotypes reproductions of objects of art: selected from the South Kensington Museum....* Eyre and Spottiswoode: Londres 1869
102. Camps Cazorla E - *Inventario del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, Non publié, 1949-1950
103. Ducat A - L'aiguière d'argent du ciseleur François Briot de Montbéliard. *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, 1881. V^e série, Vol. 5: 305-18
104. - Musées de Besançon, p. 249 in *Inventaire général des richesses d'art de la France - Monuments civils. Vol. 5.* Plon et C^{ie}: Paris 1891
105. Egger G - 138 - Kanne, p. 32 in *Gold- und Silberschätze in Kopien des Historismus*. Österr. Museum f. angewandte Kunst: Vienne 1972
106. - Acquisitions. Charles Duron. 48/14. *La revue du Musée d'Orsay* 2006. 23: 58-9
107. Alcouffe D - Les émailleurs français à l'Exposition universelle de 1867. *Antologia di belle arti*, 1980. 13-14: note 88 p. 120
108. Falize L - Les industries de l'art au Champ de Mars. I. Orfèvrerie et bijouterie, p. 334 in *L'art moderne à l'exposition de 1878*. Gonse L ed., A. Quantin: Paris 1879
109. - Objets d'art. *The Connoisseur*, 1905. 12: 128
110. - Objects of art. *Auction sale prices: Supplement to The Connoisseur*, 1905. 6: 338
111. Darcel A - Les arts industriels à l'exposition de Londres. *Gazette des Beaux-Arts*, 1862. 13: 538-55
112. Čeladín J - Slévači vyráběli kopie Wimbledonské mísy. *denik.cz*, 23 novembre 2011
113. Berling K - Geschichtliche Entwicklung der Zinnarbeiten. 3. Renaissance, p. 70-115 in *Altes Zinn: ein Handbuch für Sammler und Liebhaber*. R.C. Schmidt & Co: Berlin 1919
114. Haedeke HU - Pewter: Renaissance to Art Nouveau, p. XV, 192 in *Metalwork*. Universe Books: New York 1970
115. Jenzen IA - Zinn, p. 93-6 in *Das Kunstgewerbemuseum Dresden: von der Vorbildersammlung zum Museum 1876-1907*. Haase G ed., Minerva: Dresde 1998

116. Börner L - Süddeutsche Renaissance-medailles, p. 175 in *Metall im Kunsthandwerk*. Schulz W ed., Schloss Köpenick, Kunstgewerbemuseum: Berlin 1967
117. Planché JR - Ancient metal dishes, p. 100 in *Catalogue of the celebrated collection of works of art ... of the distinguished collector, Ralph Bernal, esq., deceased*. Christie & Mason: Londres 1855
118. Demmin A - Lausanne, p. 465 in *Encyclopédie des sciences, lettres et arts, et revue panoptique de la Suisse*. Renouard: Paris 1872
119. Bode W - Zinngeräthe, p. 60-1 in *Die Kunstsammlungen Ihrer Majestät der Kaiserin und Königin Friedrich in Schloss Friedrichshof*. Reichsdruckerei: Berlin 1896
120. Schade G - Sammlungsgebiet Zinn p. 87-96 in *Kunstgewerbemuseum Berlin: Geschichte, Wiederaufbau, Neuerwerbungen*. Staatliche Museen zu Berlin: Berlin 1983
121. Bertram F, Zimmermann H - *Begegnungen mit Zinn*. Artia: Prague 1967
122. Mory L - *Schönes Zinn: Geschichte, Formen und Probleme*. Bruckmann: Munich 1972
123. Schade G - Zu einer bedeutenden Neuerwerbung des Berliner Kunstgewerbemuseums, p. 97-106 in *Neue Museumskunde: Theorie und Praxis der Museumarbeit. Vol. 16*. Deutscher Verlag der Wissenschaften: Berlin 1973
124. Schade G - Berlin. Staatliche Museen, Kunstgewerbemuseum Schloß Köpenick, p. 233 in *Bildhandbuch der Kunstsammlungen in der DDR*. Stelzer G, Stelzer U eds., Seemann-Verl.: Leipzig 1985
125. Schönberger A, Scheffler W - 85 - "Musica" und "Grammatica", p. 194 in *Kunstgewerbe Museum: ausgewählte Werke*. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz: Berlin 1963
126. Palata O - *Z pokladu Severočeského muzea v Liberci*. Liberec 1988
127. Hofmann A - Das Nordböhmische Gewerbemuseum in Reichenberg, p. 27-8 in *Kunstgewerbeblatt*. Pabst A ed., E. A. Seemann: Leipzig 1893
128. - M 26 - Kanne zur Temperantia-Schale François Briot, p. 724 in *Die Renaissance im deutschen Südwesten: eine Ausstellung des Landes Baden-Württemberg*. Badisches Landesmuseum: Heidelberg 1986
129. Dauterman CC - Snakes, snails, and creatures with tails. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1962. 20: 272-85
130. Lübke W - Ein Todtentanz in Badenweiler (Schluß). *Beilage zur Allgemeinen Zeitung* 1866, 266:4366-7
131. Blanchet A - Rapport sur les musées d'Allemagne et d'Autriche, p. 661-2 in *Nouvelles Archives des missions scientifiques et littéraires Tome 2*. Ernest Leroux: Paris 1892
132. Durm J - Badenweiler, p. 80-2 in *Die Kunstdenkmäler des Grossherzogthums Baden Bd 5: Kreis Lörrach*. Kraus FX ed., J.C.B. Mohr: Tübingen 1901
133. Knöllner P - Das Kunstgewerbemuseum zu Leipzig und die Kunsthandlung Gustav Werner - Beteiligte an der Aneignung von Kunsteigentum jüdischer Bürger, p. 246-8 in *"Arisierung" in Leipzig*. Gibas M, Briel C, Knöllner P eds., Leipziger Universitätsverlag: Leipzig 2007
134. Eudel P - De Saint-Albin et Jubinal (après décès), p. 269-75 in *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1885-1886*. G. Charpentier: Paris 1887
135. - Bronze et dinanderie, plomb, étain, p. 269 in *Exposition universelle de 1900. Catalogue officiel illustré de l'exposition rétrospective de l'art français, des origines à 1800*. Ludovic Baschet: Paris 1900
136. - X. Metallotechnik, p. 31-3 in *Illustrierter Führer durch das Museum Ferdinandeum in Innsbruck*. Verlag des Ferdinandeums: Innsbruck 1903
137. - Museo d'arte antica, p. 70 in *Torino e Valle d'Aosta. 2^e éd.* Touring Club Italiano: Milan 1975
138. Forrer R - *Les étains de la collection Alfred Ritleng à Strasbourg. Avec une introduction historique sur l'orfèvrerie d'étain*. La revue Alsacienne illustrée: Strasbourg 1905
139. von Falke O - Die Auktion Lanna. *Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe*, 1910. 8: 216-20

140. - IX. Edelmetall und Blei, p. 41 in *Sammlung des Freiherrn Adalbert von Lanna, Prag*. Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus: Berlin 1909
141. Poche E - *Umeleckoprumyslové Muzeum v Praze : k 70. výročí založení ústavu*. Národního Podniku Čedok: Prague 1955
142. - 95. Grosse Prunkschüssel, genannt Temperantiaschüssel, p. 10 in *Zinnsammlung - Waffen - Glassammlung aus englischem Besitz*. Galerie Fischer: Lucerne 1937
143. Wacha G - Badener Zinngießer und ihre Werke. *Unsere Heimat*, 1995. 66: 116
144. Patay MC - Coup d'œil sur l'exposition rétrospective de Blois (1875). *Bulletin de la société archéologique et historique de l'Orléanais*, 1875. 6: 262
145. Darcel A, Molinier É - Étain, p. 136 in *Exposition rétrospective de l'art français au Trocadéro*. L. Danel: Paris 1889
146. Riff A - L'orfèvrerie d'étain strasbourgeoise. *Cahiers Alsaciens d'Archéologie d'Art et d'Histoire*, 1919. 3: 1095-106
147. Riff A - Deux artisans alsaciens du XVII^e siècle : les fondeurs d'étain Isaac Faust et Augustin Güntzer. *Archives alsaciennes d'histoire de l'art*, 1924. 3: 41-54
148. Clément de Ris L - Aiguière, assiettes, bassins, p. 100-1 in *Notice des objets de bronze, cuivre, étain, fer, etc. : série C*. Charles de Mourgues: Paris 1874
149. Riff A - *Les étains strasbourgeois du XVI^e au XIX^e siècle*. Alsatia: Strasbourg 1977
150. Schneider H - *Zinn: Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich*. Walter-Verlag: Olten & Freiburg 1970
151. - Objets en étain, p. 44 in *Collection Albert de Parpart*. Cologne 1884
152. Blazy G - XVI^e siècle. Lyon, musée des Arts décoratifs. *La Revue du Louvre et des musées de France*, 2005. 55: 72
153. Artaud F - *Notice des tableaux du Musée de Lyon*. Lambert-Gentot: Lyon 1820
154. Comarmond A - Objets divers. N° 37, p. 779 in *Description des antiquités et objets d'art contenus dans les salles du Palais-des-Arts de la Ville de Lyon*, F. Dumoulin: Lyon 1855-1857
155. - Étain, p. 175-6 in *Catalogue sommaire des musées de la ville de Lyon*. Mougin-Rusand: Lyon 1887
156. Cabanne P - Damblain, p. 208 in *Guide artistique de la France*. Hachette: Paris 1968
157. Scholten F - 223-24. Basin and ewer, p. 234 in *The Robert Lehman Collection: European sculpture and metalwork*. The Metropolitan Museum of Art: New York 201
158. Schepers W - Zinn, p. 87 in *Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf*. Kunstmuseum Düsseldorf: Düsseldorf 1981
159. Sighart J: Der Bilhauer Franz Briot. *Morgenblatt zur Bayerischen Zeitung* 1866, 218:738.
160. Dell RE - Art in France. *The Burlington Magazine*, 1909-1910. 16: 240-1
161. Belloncle M - *Les étains*. Gründ: Paris 1968
162. Barral C - Inv. CA .T.1365, p. 66 in *La dame à sa toilette*, Musée des Beaux-Arts de Dijon: Dijon 1988
163. Renson G, Casteels M - Prospections dans les collections du château-musée de Gaasbeek. *Le folklore brabançon*, 1966. 170: 125-64
164. Mantellier P - Rapport adressé à M. le préfet du Loiret par le directeur du musée historique de l'Orléanais. *Bulletin de la société archéologique et historique de l'Orléanais*, 1859. 2: 246
165. Patay MC - Coup d'œil sur l'exposition rétrospective de Tours, mai 1873. *Bulletin de la société archéologique et historique de l'Orléanais*, 1873. 5: 423
166. - Collection de feu M. Le Roy Ladurie. *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1873. 5: 38
167. Eudel P - La vente Benjamin Fillon, p. 144 in *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1882*. G. Charpentier: Paris 1883
168. - N° 776, p. 29 in *Catalogue de la collection des antiquités et d'objets de haute curiosité, qui composent le cabinet de Feu Mr Pierre Leven*. J. S. Steven: Cologne 1852
169. - Au soins de M. Ed. Ter Bruggen, p. 70-87 in *Catalogue de tableaux et d'objets d'art [...] dans les salons de l'Exposition de la rue de Vénus*. Henri Verbeekt: Anvers 1854

170. Mannheim C - 90 bis, p. 37 in *Catalogue de tableaux anciens & modernes, objets d'art et de curiosité, ... appartenant à M. D... [Prince Paul Demidoff]*. Paris 1869
171. - Collection Oppler, de Hanovre. *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1913. 14: 111
172. - Auktions Nachrichten. Berlin, p. 385 in *Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe*. Scheffler K ed., Bruno Cassirer: Berlin 1913
173. - *Sammlung Carl Nestel †, Stuttgart: altes Zinn (Edelzinn und Holzskulpturen)*. Hugo Helbing: Munich 1916
174. - *Nachlaß Generaloberarzt a. D. Dr. Frank, Wiesbaden, Hessischer Schloßbesitz*. Hugo Helbing: Francfort 1935
175. - *Kunst-Sammlung Dr. h. c. Eugen Gärtner, Stuttgart*. Otto Greiner: Stuttgart 1944
176. Leinhaas GA - *Kaiserin Friedrich. Ein Charakter- und Lebensbild*. J. Huber: Diessen 1914
177. Füssli JR - Briot (Isaac, Maria und Klaus), p. 109 in *Allgemeines Kunsterlexicon oder Kurze Nachricht von dem Leben und Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister...*, 2^e éd., Orell, Gessner, Fuesslin & Co: Zurich 1779
178. Jal A - Briot (Isaac, Nicolas, Marie et François), p. 284 in *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*. Henri Plon: Paris 1867
179. - François Briot, orfèvre. *L'intermédiaire des chercheurs et curieux*, 1873. 6: 327, 402, 443-4
180. Demmin A - Note de bas de page, p. 402 in *Souvenirs de voyage et causeries d'un collectionneur ou guide artistique*. V^{me} Jules Renouard: Paris 1864
181. Königlische Museen zu Berlin - Metallarbeiten. Raum XXXIII. Wandschrank 886, p. 79-80 in *Führer durch die Sammlung des Kunstgewerbe-museums*. W. Spemann: Berlin 1887
182. Mieg P - Briot. *L'intermédiaire des chercheurs et curieux*, 1974. 24: 84-6
183. Gautrot A - *Pierre Woeiriot, les Briot et les Guichard, graveurs, médailleurs et monnayeurs : au pays des fondeurs de cloches du Bassigny*. Guéniot: Langres 2010
184. Debard JM - François Briot, graveur du prince, p. 66-71 in *Les monnaies de la principauté de Montbéliard du XVI^e siècle au XVIII^e siècle*. Les belles lettres: Paris 1980
185. Castan A - Le graveur François Briot, bourgeois de Montbéliard, analyse d'une étude de M. Alexandre Tuetey. *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, 1888. VI^e série, Vol. 2: 105-16
186. Robinson JC - N^o 6282 - Silver-gilt plateau, p. 524 in *Catalogue of the special exhibition of works of art... at the South Kensington Museum, june 1862*. Eyre and Spottiswoode: Londres 1863
187. de Lasteyrie du Saillant F - Période de la Renaissance (seizième siècle) 2. France, p. 248 in *Histoire de l'orfèvrerie depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*. Hachette: Paris 1877
188. Hayward JF - *Virtuoso goldsmiths and the triumph of mannerism, 1540-1620*. Sotheby Parke Bernet: Londres 1976
189. Rosenberg M - Montbéliard - 6247, p. 239 in *Der Goldschmiede Merkzeichen Vol 4*. Frankfurter Verlags-Anstalt AG: Berlin 1928
190. - Briot (François), p. 377 in *Grand Larousse encyclopédique en dix volumes: Bauf-Cher*. Larousse: Paris 1968
191. Du Sommerard E - Orfèvrerie d'étain, p. 423-4 in *Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny: Catalogue et description des objets d'arts*. Hôtel de Cluny: Paris 1883
192. Massé HJLJ - X. The decoration of pewter, p. 267-8 in *Chats on old pewter*. Frederik A. Stokes: New York 1911
193. Sachs H - Der Kandelgiesser, p. Viii in *Eygentliche Beschreibung aller Stände auff Erden, hoher und nidriger, geistlicher und weltlicher, aller Künsten, Handwercken und Händeln*. Francfort s/Main 1598
194. Eimmart GC - Der Zien- und Kannen-Gieser, p. 301 in *Abbildung der gemein-nützlichen Haupt-Stände*. Christoff Weigel: Regensburg 1698
195. Barbet de Jouy H - La Diane de Fontainebleau. *Gazette des Beaux-Arts*, 1861. X: 7-13
196. Robert-Dumesnil APF - Étienne Delaune, p. 16-130 in *Le Peintre-graveur français ou*

- catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française. Vol. IX.* Duplessis G ed., Bouchard-Huzard: Paris 1865
197. Destrée J - Hans Demiani. François Briot, Caspar Enderlein und das Edolzinn, p. 126-34 in *Annales de la société d'archéologie de Bruxelles. Tome XIII.* E. Lyon-Claesen: Bruxelles 1899
 198. Bergbauer B, Chédeau C - p. note 120 in *Images en relief : La collection de plaquettes du Musée national de la Renaissance.* RMN: Paris 2006
 199. Berghauer B - François Briot, p. 100-1 in *Album du musée national de la Renaissance. Château d'Écouen.* Crépin-Leblond T ed., RMN: Paris 2009
 200. Bergbauer B - Cat. 67 - François Briot, p. 257 in *Un nouveau monde - Naissance de la Lorraine moderne.* Christin O, Roze F eds., Musée Lorrain / Somogy éditions d'Art: Nancy 2013
 201. Linzeler A - Delaune (Étienne), p. 218-301 in *Inventaire du fonds français, graveurs du seizième siècle. Vol. 1 : Androuet du Cerceau-Leu.* Bibliothèque Nationale, Département des estampes: Paris 1932
 202. Pollet C - *Les gravures d'Étienne Delaune (1518-1583).* Presses universitaires du Septentrion: Villeneuve d'Ascq 1995
 203. Bazin G, Lienhart A - Introduction à une analyse systémique des accidents d'anesthésie. *Ann Fr Anesth Reanim*, 2002. 21: 455
 204. Demiani H - Darf man die Mars-Schüssel und die zu ihr gehörige Kanne François Briot zuschreiben? p. 306-7 in *Repertorium für Kunstwissenschaft. Vol. 22.* Thode H, von Tschudi H eds., W. Speemann: Berlin 1899
 205. Demiani H - Sächsisches Edolzinn, p. 1-30 et 308-14 in *Neues Archiv für sächsische Geschichte und Alterthumskunde. Vol. 25.* Ermisch H ed., Wilhelm Baensch: Dresde 1904
 206. North A - Pewter at the Victoria and Albert Museum. *V&A Publications*, 1999. Cat. 25: 19
 207. Falguières P - *Le maniérisme. Une avant-garde au XVI^e siècle.* Gallimard: Paris 2004



Professor Dr. J. Lessing,
Direktor des Kunstgewerbe-Museums *.



Table des matières

Le bassin et l'aiguière dits de <i>La Tempérance</i> et de <i>La Charité</i> de François Briot	1
1. Introduction	1
2. Premières descriptions – Les collectionneurs au XIX ^e siècle en France	3
La collection Picard	3
La collection Léon Dufourny	3
La collection Lenoir	4
La collection Révoil	4
La collection Du Sommerard	6
La collection Sauvageot	12
La collection Jacquinet-Godard	17
La collection Louis Fould	17
La collection Dutuit	18
La collection Debruge-Duménil	21
La collection du prince Soltykoff	21
Autres collections	22
3. Les copies	24
Surmoulages en céramique	24
Copies en étain	26
Les meubles	31
La galvanoplastie	31
Copies d'Enderlein	37
La fonte	38
4. La localisation des exemplaires attribués à François Briot	39
Exemplaires signalés par Lessing, Demiani ou Berling	40
Autres exemplaires	56
5. L'auteur	63
6. La technique utilisée	66
7. Les motifs	77
8. Commentaire	87
Bibliographie	90
Table des matières	98
Annexe 1 : Description et analyse du bassin et de l'aiguière	101
I. Le bassin	101
1. Le médaillon central	102
2. Premier cercle de figures et de motifs décoratifs	103
3. Le sillon intermédiaire	108
4. Les figures et motifs décoratifs du bord	108
5. Le bord	114
6. Le modèle « original »	114
7. Conclusion	115
II. L'aiguière	116
1. Les représentations	116
2. Description du modèle commun	116
III L'aiguière et son bassin	118
IV. Épilogue rabelaisien, pédagogique et médical	119
Annexe 2 : Le trophée de Wimbledon et autres copies par galvanoplastie	123
L'histoire du trophée	123
Le guéridon d'Elkington	125
Benjamin Gotthold Schlick	126
Le modèle du guéridon d'Elkington	134
Emil Braun	141
Les autres copies par galvanoplastie	143
La galvanoplastie	144

Conclusion.....	147
Annexe 3 : Autres œuvres attribuées à Briot ou discutées.....	148
Les médailles signées.....	148
Les œuvres anonymes.....	149
La salière de Dijon.....	152
Le bassin de Mars et son aiguière.....	152
Divers objets apparentés.....	160
Les plaquettes.....	162
Les canettes.....	162
Autres œuvres.....	166
Annexe 4 : Les modèles.....	177
I. Étienne Delaune.....	177
1. Biographie.....	177
2. Les gravures.....	179
3. Les dessins.....	219
4. Conclusion.....	224
II. Autres sources.....	225
1. Les auteurs cités.....	225
Polydore de Caravage.....	225
Jean Goujon.....	226
Cornelis Bos.....	227
Balthasar Sylvius.....	230
Cornelis Floris.....	230
Théodore de Bry.....	231
Jean-Théodore de Bry.....	232
Dirk Barendsz.....	232
Pierre Woeiriot.....	233
2. L'École de Fontainebleau.....	237
Le Primatice.....	237
Rosso.....	239
Luca Penni.....	245
3. Autres.....	246
Anonymes.....	246
Maerten de Vos.....	248
René Boyvin.....	249
4. Conclusion.....	252
Annexe 5 : Les copies par Enderlein du bassin de La Tempérance.....	253
Le modèle II de Lessing.....	254
Le modèle IIa de Lessing.....	262
Le modèle III de Lessing.....	265
L'aiguière.....	271
Autres artisans de Nuremberg.....	273
Annexe 6 : Repères chronologiques.....	274
Contexte chronologique de l'apparition de l'œuvre.....	274
Résumé chronologique de la réapparition de l'œuvre.....	276
Chronologie des bassins de la Tempérance de Briot.....	277
Annexe 7 : Médaillons de la Tempérance.....	278
Annexe 8 : La médaille d'Alessandro dall' Armi par Bombarda.....	286
Annexe 9 : Copies de l'École de Bernard Palissy.....	291
Épilogue.....	306
Bibliographie des annexes.....	313



Collection personnelle, en provenance :
d'un antiquaire d'Avignon (été 1987) d'un brocanteur de Beaune (été 2011)



Chez un antiquaire de Beaune (été 2012)

Annexe 1 : Description et analyse du bassin et de l'aiguière

I. Le bassin



Gravure représentant l'exemplaire de la collection Dutuit [1]

Le bassin dessine un cercle de 45 cm de diamètre, à l'intérieur duquel se succèdent des cercles concentriques : médaillon central où figure l'allégorie de la Tempérance qui a donné son nom au bassin ; disque sur lequel sont représentées les allégories des quatre Éléments séparées par des termes (bustes de statue, imités de la divinité Terme, marquant une limite chez les Romains) ; sillon vierge de décorations ; disque sur lequel sont représentées les allégories de Minerve et des sept Arts libéraux séparées, tantôt par un mascarons, tantôt par un autre motif décoratif ; bordure godronnée (*godrons* : petites entailles). Il n'existe pas deux motifs identiques, mais la répétition de formes assez similaires (cartouches, termes, mascarons...) atténue fortement ces différences, relativement peu perceptibles au premier coup d'œil. La richesse de la décoration contraste ainsi avec la clarté de la construction géométrique, faite de cercles concentriques et de lignes passant par le centre, telles celles formées par les termes, qui dessinent une croix.

1. Le médaillon central

Le quart central est occupé par un médaillon de 11,25 cm de diamètre, surélevé, d'où le terme de *plat à ombilic* donné à ce genre d'œuvres. Sa bordure est godronnée. Son motif central, de 7,5 cm de diamètre soit les deux tiers du médaillon, représente la Tempérance, une des quatre vertus cardinales de la chrétienté (avec la Prudence, la Fortitude et la Justice). Elle est de profil, tournée vers la gauche, demi-assise sur un socle, la jambe droite passant devant la gauche en oblique arrière droit. Son avant-bras droit, horizontal, tient une coupe ; son avant-bras gauche, tendu vers le bas et à droite (parallèle à la jambe droite), tient une aiguière. Divers éléments remplissent le décor ; se succèdent dans le sens horaire : un foulard qui vole au vent en haut et à droite, des joncs derrière le bras gauche, une serpe placée en bas et à droite sous l'aiguière, une torche à terre en bas à gauche, surmontée d'une fourche à trois dents, une ville à gauche, séparée du socle sur lequel est assis la Tempérance par un bâton entouré de serpents (caducée) ; derrière, la ligne d'horizon marque le milieu du médaillon.



Temperantia (musée du Louvre, collection Sauvageot)
Photographie prise le 18/12/2011

2. Premier cercle de figures et de motifs décoratifs

Autour de cette figure centrale, sont disposés quatre cartouches représentant les quatre Éléments, séparés par quatre termes, sur un cercle de 24,5 cm de diamètre, soit un peu plus de la moitié du bassin. Sur tous les exemplaires dont l'image a été trouvée, qu'ils soient attribués à Briot ou à Enderlein, la succession des figures est identique, soit, dans le sens horaire : Air, Eau, Terre, Feu. L'Eau est ainsi aux antipodes du Feu, la Terre aux antipodes de l'Air, qui jouxte le Feu et l'Eau. En revanche, selon les exemplaires, la figure de la Tempérance, placée tête vers le haut, est surmontée, tantôt par un terme, tantôt par un cartouche, et, pour chacune de ces dispositions, il existe plusieurs variantes (par exemple : allégorie de l'Air placée en haut, ou celle de la Terre, du Feu...). Les exemplaires exposés au musée d'Écouen (collection Du Sommerard : Cluny n° 1364 [2]), au Louvre (collection Sauvageot) et au Petit Palais (collection Dutuit), tous identiques, serviront de type de description, en commençant par l'allégorie de l'Air, placée en haut à droite. Leur gravure servira d'illustration [1], ainsi que des images de l'exemplaire de Briot exposé au Louvre, ou de ceux d'Enderlein (modèle II) exposés au Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg ou au Museum of art and archaeology (Ashmolean) de l'Université d'Oxford.



L'Air

C'est Mercure, reconnaissable au caducée qu'il tient dans sa main droite, placé en haut au centre. Sa tête est représentée de face, regardant légèrement vers le haut et « cheveux au vent », cependant que son corps est allongé horizontalement au dessus de nuages, qui surmontent, à gauche, un moulin, en bas à gauche un village dans la forêt, dont le sommet des arbres, comme ceux situés en bas et à droite, se perd dans les nuages.

***Le terme situé à droite de l'Air***

Il porte des ailes, a des volutes dans les cheveux, son piédestal est fait de pattes d'aigle, toutes références évidentes à l'allégorie de l'Air, qui le précède dans le sens horaire.



Briot (Louvre, Sauvageot)



Enderlein (Nuremberg)

L'Eau

C'est une figure féminine, assise. Sa tête est de face, elle regarde devant elle, un peu vers sa droite. Elle tient une jarre dans son avant-bras droit replié ; de l'eau s'en écoule, qui contient des poissons. Son membre supérieur gauche, horizontal, tient un gouvernail, dont la base repose sur le genou gauche et le manche est oblique en haut et à droite. Derrière elle, à sa gauche, des roseaux. À droite, de haut en bas : de la pluie tombant d'un nuage, une montagne, des collines surmontées de bâtiments, un port, des bateaux, la mer, un dauphin.

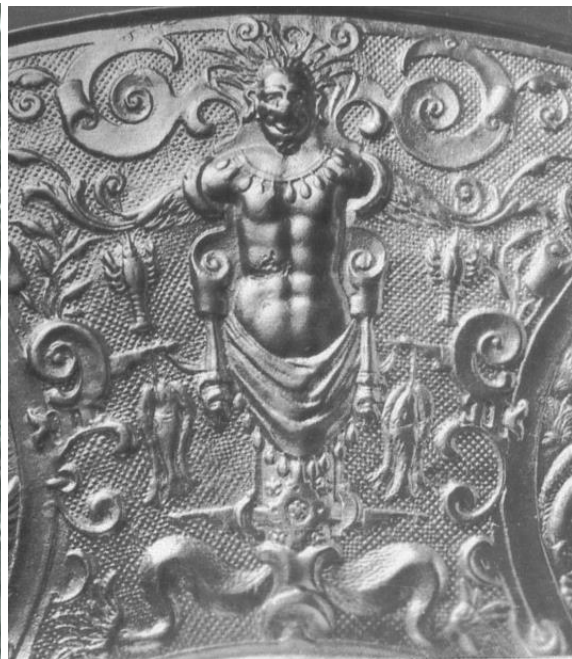


Le terme situé à droite de l'Eau

Il a des cheveux tourbillonnants, est entouré, en haut d'écrevisses, en bas de poissons, son piédestal est orné de queues de poissons, toutes références évidentes à l'allégorie de l'Eau.



Briot (Louvre, Sauvageot)



Enderlein (Nuremberg)

La Terre

C'est une figure féminine, dont la tête, de profil, regarde vers la gauche. Son avant-bras droit est orienté à haut et à gauche et sa main tient des épis. Son avant-bras gauche est replié vers le bas, soutenu par un vase incliné contenant des fruits. Sur sa gauche, devant elle des petits personnages et des arbres, vers le bas, un écureuil.



Le terme situé à droite de la Terre

C'est une figure féminine, au large bassin. Elle tient les mamelons de ses seins, ses cheveux sont faits d'épis, le piédestal est orné de racines, toutes références évidentes à la Terre, au travers notamment de sa fécondité.



Briot (Louvre, Sauvageot)



Enderlein (Nuremberg)

Le Feu

C'est un guerrier casqué, de profil, regardant vers la droite. Son avant-bras gauche est orienté en haut et à droite, sa main gauche tenant la foudre orientée en bas et à droite. Son avant-bras droit est tendu vers le bas et en arrière, sa main droite tenant un sabre, horizontal. Entre ses pieds, une plante. Devant lui, à droite, en haut, une cheminée fumante, plus bas, un four d'où sortent des flammes, une salamandre.



Le terme situé à droite du Feu

Il tient dans chaque main ce qui est probablement une torche, en référence à l'allégorie du Feu. Latéralement, des insectes (à la piqûre brûlante ?). Il est possible que l'ornement de son piédestal figure les pattes d'un phénix ; il jouxte en tout cas des flammes et des éclairs.



Briot (Louvre, Sauvageot)



Enderlein (Nuremberg)

3. Le sillon intermédiaire

Le disque où figurent les Éléments est séparé du suivant par un sillon, lisse et creux. Il est à la fois fonctionnel, seule région du bassin susceptible de contenir un liquide, et esthétique, offrant au regard le repos d'une zone dénuée de décorations. Son diamètre interne est de 24,5 cm, soit un peu plus de la moitié de l'ensemble, son diamètre externe est de 32 cm, soit un peu moins des trois quarts.



Sillon séparant le marli du disque sur lequel figurent les Éléments (Louvre)

4. Les figures et motifs décoratifs du bord

Sur le marli, figurent huit cartouches contenant les allégories de Minerve et des sept Arts libéraux. Quatre mascarons séparent deux allégories se faisant face ; autant de motifs décoratifs en forme d'arabesque en séparent deux qui se tournent le dos. Les mascarons surmontent les Éléments, les arabesques surmontent les termes. Sur tous les exemplaires attribués à Briot dont l'image a été trouvée, l'ordre des cartouches est invariant, soit, dans le sens horaire : Minerve, la Grammaire, la Dialectique, la Rhétorique, la Musique, l'Arithmétique, la Géométrie, l'Astrologie. Leur situation par rapport aux figures du disque des Éléments est également invariante : l'Air est toujours surmonté de Minerve et de la Grammaire, l'Eau de la Dialectique et de la Rhétorique, etc. Les variations sur les différents exemplaires ne portent que sur l'orientation de cet ensemble par rapport à la figure de la Tempérance. Sur tous ceux attribués à Enderlein correspondant aux modèles II et IIa dont l'image a été trouvée, l'ordre des cartouches est le symétrique de celui de Briot, donc le même dans le sens anti-horaire, mais strictement inversé dans le sens horaire : Astrologie, Géométrie, Arithmétique, Musique, Rhétorique, Dialectique, Grammaire, Minerve. De ce fait, les allégories du bord surplombant celles des Éléments sont toujours les mêmes sur toutes ces copies attribuées à Enderlein, mais elles diffèrent de celles des exemplaires attribués à Briot. En revanche les mascarons et autres motifs décoratifs sont disposés comme chez Briot, ce qui sera vu lors de leur description. Comme précédemment, autant que possible, la description utilise à titre d'illustration le modèle de Briot exposé au Louvre ; pour la comparaison avec celui d'Enderlein, les figures proviennent de l'exemplaire, signé et daté, conservé au musée de l'Université d'Oxford.

Les motifs surplombant l'allégorie de l'Air

Le mascaron

Il a un aspect joufflu (tempérament *sanguin*), souriant, ses cheveux sont faits de plumes et de volutes (rappelant ceux des nuages au-dessus de Mercure), son cou est orné d'un foulard (le protégeant du vent ?). Toutes références à l'Air.



Briot (Louvre, Sauvageot)



Enderlein (Oxford)

Les allégories entourant le mascaron

Minerve et la Grammaire se font face et « se répondent » manifestement : au bouclier inféro-externe de l'une, répond symétriquement l'abaque gravé de lettres de l'autre ; les figures occupent la partie externe de la diagonale joignant le tiers supéro-externe du cartouche à son angle inféro-interne, cependant qu'une ville occupe la partie interne. S'il n'y a pas de lien évident avec l'Élément sous-jacent, hormis la chouette placée devant Minerve, la composition semble lier ces deux allégories entre elles.



Le motif décoratif situé à droite de l'allégorie de droite

Il s'agit d'oiseaux stylisés, aux ailes déployées, représentés de profil, regardant tous les deux dans la même direction, la gauche, où se trouve le mascaron joufflu. Le lien avec l'Air est évident, d'autant que le motif surplombe le terme qui est muni d'ailes.



Le modèle d'Enderlein

Mascaron joufflu, oiseaux, sont identiques. L'allégorie de droite est également la Grammaire, mais celle de gauche est la Dialectique, dont la symétrie avec la Grammaire est moins claire qu'elle ne l'était avec Minerve dans les modèles de Briot.

Les motifs surplombant l'allégorie de l'Eau

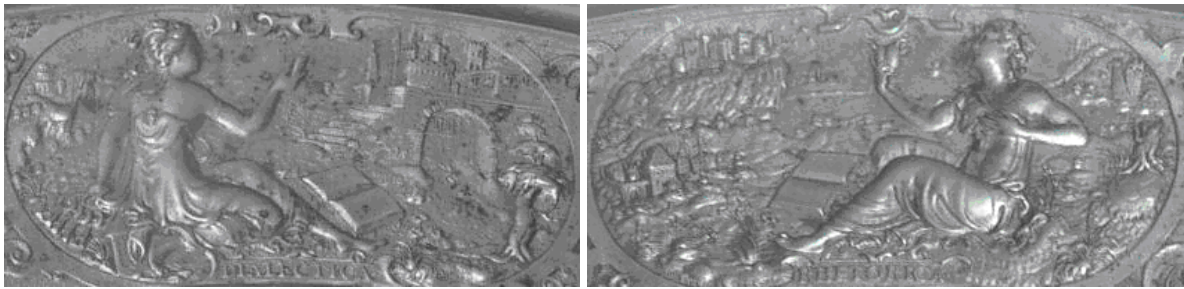
Le mascaron

Il a un aspect plus émacié que le précédent, bouche ouverte (tempérament *flegmatique*), ses cheveux se terminent par des roseaux, rappel évident de l'allégorie de l'Eau.



Les allégories entourant le mascaron

La Dialectique et la Rhétorique se font face, avec un mouvement symétrique de leur avant-bras droit, coudé à angle droit, tenant en main, un rouleau pour la première, un cœur pour la seconde, toutes deux étant assises devant un livre ouvert. Il n'y a pas de motif important dans le coin inféro-externe, contrairement aux cartouches précédents. De nouveau, la composition semble lier ces deux allégories entre elles, qui traitent par ailleurs de sujets proches, touchant à l'éloquence, et sans lien évident avec l'Élément sous-jacent.



Le motif décoratif situé à droite de l'allégorie de droite

Il s'agit de serpents stylisés (ou d'anguilles), se faisant face, et d'escargots (ou de coquillages). Un lien avec l'Eau est possible et les entrelacs dessinés par les serpents rappellent les queues de poisson du piédestal du terme sous-jacent.



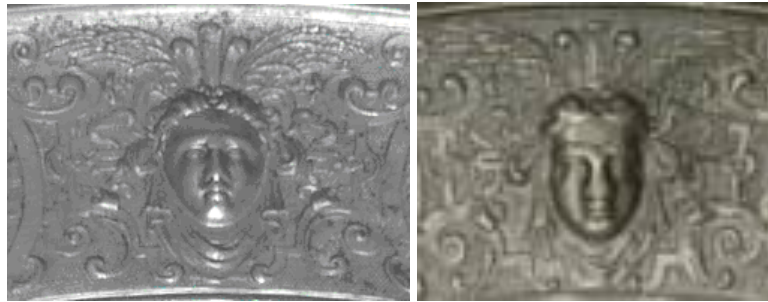
Le modèle d'Enderlein

Mascaron émacié et serpents entrelacés sont identiques. Mais les allégories sont celles de l'Astrologie, à gauche, et de Minerve, à droite. Outre que l'association des deux allégories n'a pas l'évidence qu'elle avait dans les modèles de Briot, la symétrie des images est également moins claire (*cf.* figure *infra*, en fin de paragraphe 4 de cette annexe).

Les motifs surplombant l'allégorie de la Terre

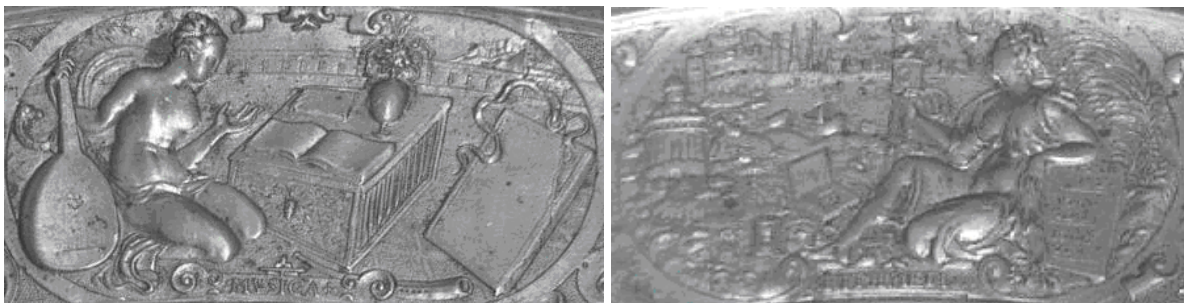
Le mascaron

Le visage est peu expressif, les lèvres sont jointes (tempérament *mélancolique*), l'extrémité des cheveux rappelle les épis de blé que tient l'allégorie de la Terre.



Les allégories entourant le mascaron

La Musique et l'Arithmétique se font face, avec un mouvement symétrique de leur avant-bras droit, plus replié que dans les autres figures. Au motif du luth du coin inféro-externe de la Musique, répond un abaque gravé de chiffres de l'Arithmétique. Un livre est ouvert devant chacune des figures. La symétrie apparaît donc à nouveau présente. Musique et Arithmétique étaient liées dans la tradition antique, les philosophes grecs ayant relevé que, sur une corde, chaque intervalle de son correspondait à un rapport numérique et que certains étaient plus « harmonieux » que d'autres.



Le motif décoratif situé à droite de l'allégorie de droite

Il s'agit de fruits, d'épis et d'écureuils, en lien évident avec le terme sous-jacent et la Terre.



Le modèle d'Enderlein

Mascaron aux cheveux d'épis et motifs de fruits sont identiques. Si l'allégorie de droite est également celle de l'Arithmétique, celle de gauche est la Géométrie. L'association des symboles peut apparaître plus nette que chez Briot, mais, à son époque, la musique était plutôt associée à la notion pythagoricienne d'arithmétique, cependant que la géométrie l'était plutôt à l'architecture, à laquelle sont d'ailleurs empruntés des symboles figurant dans le cartouche.

Les motifs surplombant l'allégorie du Feu

Le mascaron

Il est grimaçant, désapprobateur, fait la moue (tempérament *colérique*).



Les allégories entourant le mascaron

La Géométrie et l'Astrologie se font face, avec un mouvement symétrique de leur avant-bras droit, plus allongé que dans les deux cas précédents. Une symétrie apparaît donc encore présente.



Le motif décoratif situé à droite de l'allégorie de droite

Il s'agit de chevaux se tournant le dos, ce qui peut renvoyer aux éléments guerriers de l'allégorie du Feu. Possiblement ailés, ils peuvent aussi renvoyer à l'allégorie suivante des Éléments, l'Air, la disposition étant circulaire.



Le modèle d'Enderlein

Mascaron grimaçant et motifs équestres sont quasi identiques. Mais les allégories sont celles de la Musique, à gauche, et de la Rhétorique, à droite, renvoyant à des Arts qui n'ont pas grand-chose de commun, cependant que la symétrie des figures est moins claire que chez Briot.

Il apparaît donc que chaque allégorie d'Élément est associée au mascarone qui la surplombe, au terme qui la suit dans le sens horaire, et au motif décoratif qui surplombe celui-ci, et ce, chez Enderlein comme chez Briot. En revanche, il n'a guère été trouvé de lien formel ou symbolique entre les allégories des Éléments et celles du bord, mais, chez Briot, ces dernières sont liées entre elles, à la fois de façon symbolique et esthétique, par couples se faisant face et centrés par les mascarons, cependant que, chez Enderlein, ces liens et symétries ont disparu :



Motifs associés à l'allégorie de l'Eau chez Briot (Genève 2010) : Dialectique et Rhétorique se répondent, tant d'un point de vue symbolique qu'esthétique.



Motifs associés à l'allégorie de l'Eau chez Enderlein (Oxford) : figure de l'Eau et terme adjacent sont les mêmes que chez Briot, tout comme le mascarone et les serpents entrelacés du bord. Mais les figures entourant le mascarone diffèrent : ce sont ici Minerve et l'Astrologie, dont le rapprochement est moins évident qu'entre Dialectique et Rhétorique, et les représentations sont nettement moins symétriques.

5. Le bord

Après le disque sur lequel sont disposées les figures de Minerve et des Arts libéraux, est placée une zone non décorée, rappelant la zone creuse séparant ces figures de celles des Éléments, mais plane et nettement plus étroite. Le diamètre interne de ce disque est de 40,5 cm, son diamètre externe de 42 cm, soit respectivement 90 % et 95 % de l'ensemble. Comme le pourtour du médaillon, celui du bassin est godronné.

6. Le modèle « original »

Une fois constatée la cohérence symbolique et esthétique des exemplaires attribués à Briot, il reste à déterminer laquelle des nombreuses variantes celui-ci pourrait avoir initialement privilégiée, le bassin étant placé sur un dressoir avec la figure de la Tempérance à l'endroit. La partie portant les allégories des Éléments étant solidarisée avec celle portant les figures du bord, la question devient : existe-t-il des liens, symboliques ou esthétiques, entre le contenu du médaillon central et celui du reste du bassin ? Ils auraient manifestement été méconnus par les fondeurs ayant pu réutiliser ses moules, mais, tout comme la logique du lien entre certaines allégories avait échappé à Enderlein, d'autres « codes », introduits par Briot, ont pu ne pas avoir été reconnus. En tout état de cause, il y a bien eu un « premier original » fondu par Briot, le problème étant de tenter de l'identifier en analysant de possibles correspondances entre des symboles placés dans le médaillon central et d'autres, plus périphériques.

En haut et à droite de la Tempérance, un foulard flotte au vent. Ceci renvoie à l'Air, situé dans cette direction sur le modèle représenté par les exemplaires d'Écouen, du Louvre et du Petit Palais, qui ont servi de description. En bas et à droite se situe l'aiguière que tient en main la Tempérance, ce qui renvoie à l'allégorie de l'Eau, plus précisément à la jarre que celle-ci tient, située dans cette direction sur le modèle en question. La proposition est cependant incertaine, et d'autres motifs sont confondants. La serpe placée en bas et à droite renvoie à la Terre, le trident placé à gauche renvoie à Neptune et à l'Eau, la torche brisée sous-jacente au Feu, le caducée à Mercure et à l'Air. Ainsi, tous les symboles placés au bas de la figure associent-ils les différents Éléments, sans privilégier une direction vers une partie du disque où leurs allégories sont placées. Toutefois, contrairement à ces détails, le foulard et l'aiguière sont des motifs à la fois très apparents et clairement orientés, qu'il semble dès lors logique de privilégier pour la résolution du problème posé. Placer l'Air et le Feu vers le haut, la Terre et l'Eau vers le bas, est d'ailleurs assez intuitif. Cette disposition correspond à celle du modèle choisi pour servir de type de description, expliquant ce choix, en plus du fait que ce modèle a été le premier à avoir été décrit et représenté. Il est le plus fréquent (cf. chapitre 6).

Si ce choix privilégie l'affichage de Minerve lorsque le bassin est placé sur un dressoir, avec la figure de la Tempérance en position correcte, il ne dit rien de la raison de cet affichage. Il a en effet été vu qu'il n'existait pas de lien formel évident entre les allégories des Éléments et les figures du bord, ces liens n'existant que pour les autres motifs décoratifs, termes et mascarons. L'explication proposée par Chabouillet en 1852 – la suprématie de Minerve sur les Arts libéraux, et une hiérarchie entre les Arts du *trivium* et ceux du *quadrivium* [3] –, reste donc la seule disponible, d'autant que Minerve (équivalent romain de l'Athéna grecque), représente la sagesse et la paix, qu'il est facile d'associer au thème central du bassin : la Tempérance. Certains des arguments de Chabouillet – sans référence à celui-ci – ont été repris dans le récent catalogue du musée de la Renaissance à Écouen, pour commenter les motifs du bassin [4] (cf. *supra*). D'autres ont avancé que Briot, comme protestant, avait puisé cette hiérarchie dans ses lectures de la Bible [5], rappelant ce proverbe de Salomon (XIV, 33) [6] :

La science destituée de la Sagesse n'est qu'une gêne d'esprit.

Ce qui renvoie à ce que Rabelais faisait écrire à Gargantua dans *Pantagruel* [7] (f° D4v) :

Science sans conscience n'est que ruine de l'ame. (cf. *infra*, § IV)

7. Conclusion

Plusieurs observations peuvent être faites :

1) Briot n'a jamais représenté deux motifs de façon identique, montrant ainsi tout ce dont il était capable dans des détails à peine visibles, tels que l'expression des visages des mascarons. Ceci va dans le sens d'un *chef d'oeuvre*, au sens d'épreuve d'accession à la maîtrise, de même que le médaillon placé au revers de l'ombilic, non analysé ici.

2) Ces variations des mascarons, termes et autres motifs décoratifs ne sont pas aléatoires, mais associées à une allégorie des Éléments, toujours placée de façon identique : le mascaron surplombant cette allégorie, le terme succédant à celle-ci dans le sens horaire, et le motif décoratif surplombant ce dernier.

3) Ces associations n'ont pas échappé à Enderlein, qui les a reprises.

4) Les figures du bord sont associées par couples séparés par un mascaron et le lien entre ces couples et le mascaron, ou l'allégorie sous-jacente, n'est pas évident. De fait, ces couples ne sont pas les mêmes dans le modèle II d'Enderlein et chez Briot. Il est clair que Briot a regroupé les figures par affinités (telle la Dialectique et la Rhétorique) et a fait en sorte que, vues de loin, elles apparaissent relativement symétriques (position des avant-bras ou des jambes, objets sur lesquels les figures s'appuient ou placés devant elles). Souvent, une forme ovale de l'une (bouclier, luth) correspond à une forme rectangulaire de l'autre (abaque). L'ordre de présentation différent (inversé) adopté dans le modèle II d'Enderlein a fait disparaître ces liens symboliques et esthétiques.

5) Techniquement, on peut en déduire que les motifs du bord étaient gravés sur des plaques séparées, puis assemblées dans le moule. L'inversion de l'ordre des figures du bord dans le modèle II d'Enderlein, relevée par Lessing, est constante et inexpliquée. On dénote en tout cas chez Enderlein une connaissance de la symbolique et un sens de l'esthétique moindres que chez Briot, indépendamment de la moindre finesse de sa gravure.

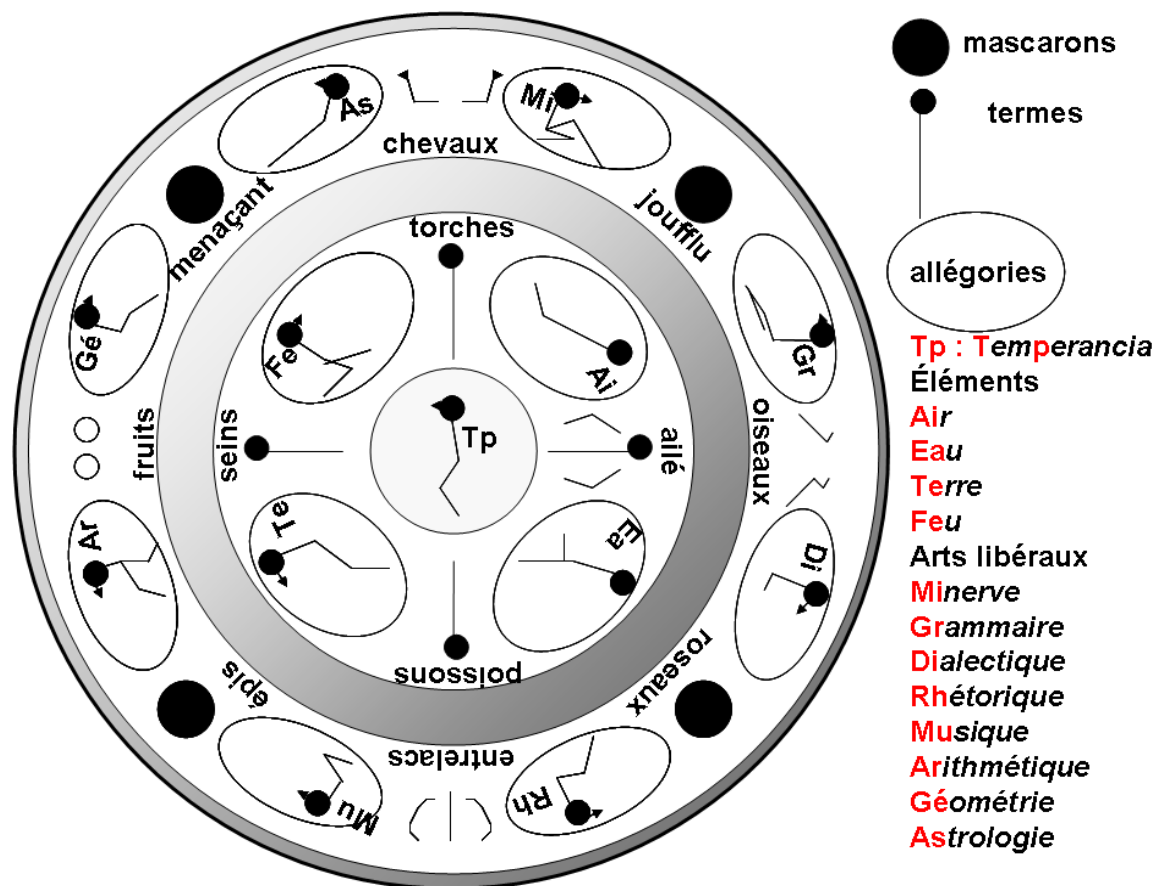
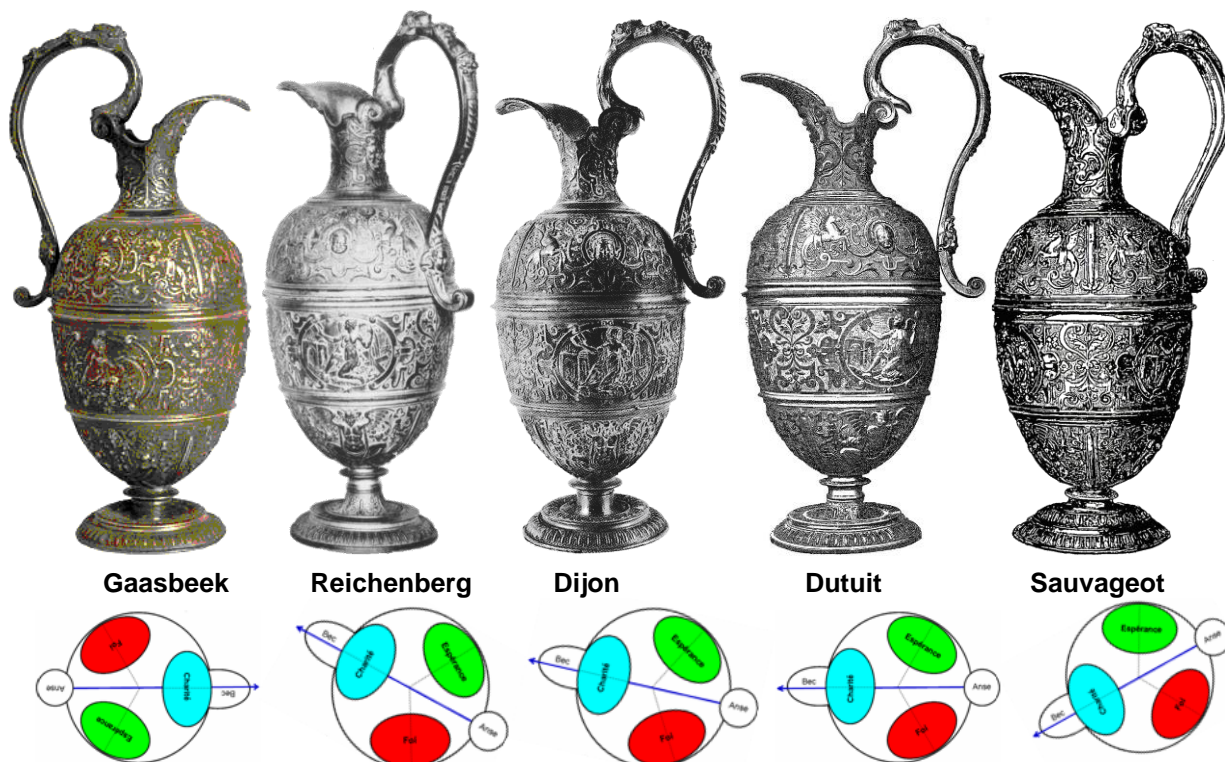


Schéma d'ensemble des exemplaires de Briot, dans le modèle Du Sommerard

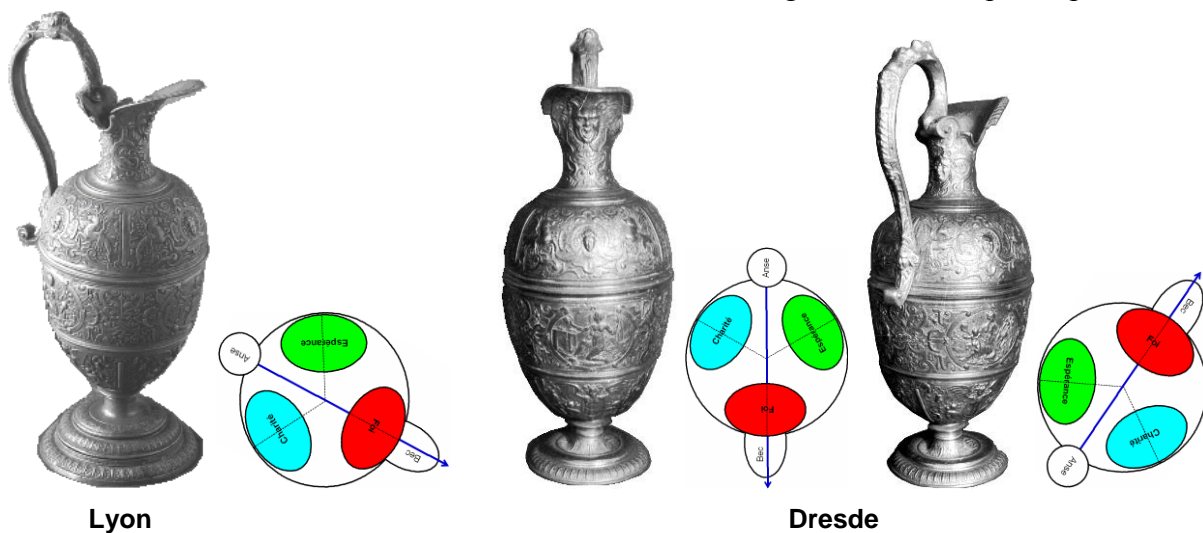
II. L'aiguière

1. Les représentations

a) *Modèle commun*. Le même modèle a été représenté sous différents angles : l'allégorie de la Charité est située sous le bec.



b) *Variante*. Une seule a été trouvée : sous le bec, c'est l'allégorie de la Foi qui est placée.



2. Description du modèle commun

a) *La partie médiane* comporte trois cartouches, représentant :

- la Charité, à l'aplomb du bec, dont seule est visible la partie antérieure, dans la seule vue oblique antérieure gauche (collection Sauvageot) ;
- la Foi, placée à sa gauche, visible sur toutes les vues de profil droit, qu'elles soient strictes (collection Dutuit), ou décalées de 20 à 30 degrés (musées respectivement de Dijon et de Reichenberg) ;
- l'Espérance, placée à sa droite, dont seule est visible la partie antérieure dans les vues de profil droit (château de Gaasbeek, copie en faïence de la collection Fontaine).



La Charité (Louvre)

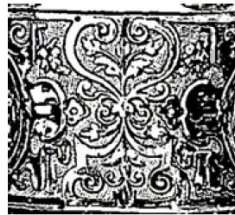


La Foi (Louvre)



L'Espérance (Écouen)

Les cartouches sont séparés par trois motifs décoratifs, tous semblables, faits d'arabesques, de fleurs (au centre) et de fruits (aux angles), stylisés.



b) *La partie supérieure* comporte trois paires de chevaux ailés se tournant le dos, tous identiques, séparées par des mascarons.



Chaque mascaron surplombe une allégorie et diffère des autres. Sous le bec, au dessus de la Charité, une figure féminine couronnée ; à gauche, au dessus de la Foi, une figure enfantine ; à droite, au dessus de l'Espérance, une figure masculine riante.



c) *La partie inférieure* comporte trois satyres ailés, tous différents – femme, homme barbu, homme imberbe –, placés sous les figures allégoriques.



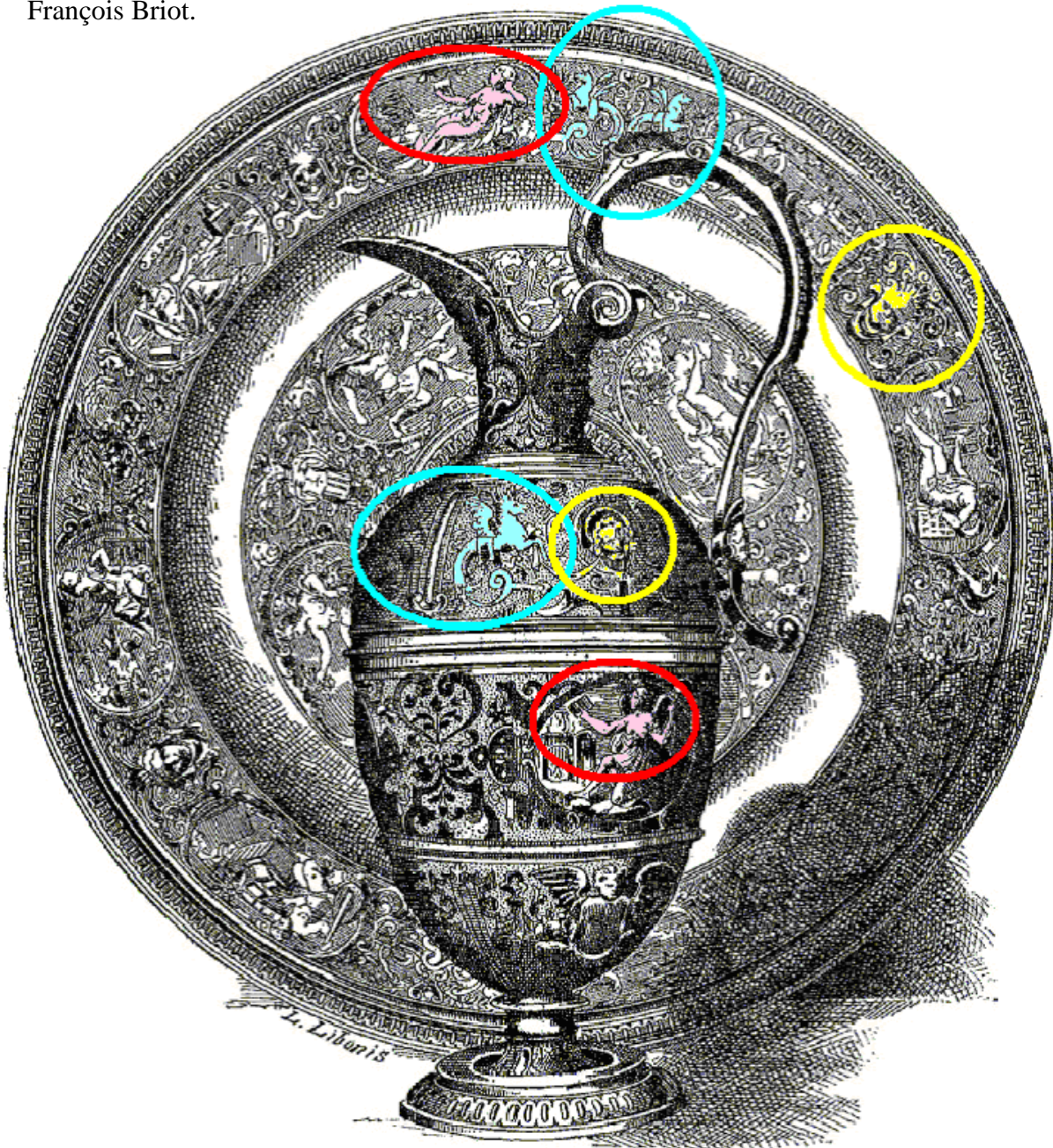
Sur la variante de Lyon, seuls les mascarons sont visibles. Celui placé sous le bec a un aspect féminin, comme dans le modèle commun, mais il surmonte l'allégorie de la Foi. Le mascaron de droite est une figure enfantine, comme dans le modèle commun, mais il surmonte l'allégorie la Charité. Il en est de même sur l'exemplaire de Dresde.

Les mascarons semblent donc solidaires du bec et de l'anse, alors que la partie médiane est susceptible de subir une rotation autour de l'axe vertical.

III. L'aiguière et son bassin

Les allégories sont différentes sur les deux pièces, mais les cartouches sont de taille et d'aspect général comparables, les allégories sont surmontées d'un mascarón, ce qui donne à l'ensemble son homogénéité esthétique.

Il est à noter que le principal motif décoratif de la partie supérieure de l'aiguière, les paires de chevaux ailés se tournant le dos, a son pendant sur le bassin, situé au sommet dans le modèle de la collection Du Sommerard, choisi pour la description. Ceci constitue un argument supplémentaire pour faire de cette disposition celle initialement souhaitée par François Briot.



Noter les similitudes de position des allégories les plus facilement visibles (en rouge), du motif des chevaux ailés (en bleu), et des mascarons (en jaune), sur ce modèle du Louvre [8]

On peut cependant estimer légitimement que les seuls témoignages historiques sont les surmoulages réalisés par l'école de Palissy, où l'Air est en bas à gauche ([Louvre](#), [Soltykoff, Londres](#)), ou en bas à droite ([New York](#)) comme sur « l'original » de Dresde (n° [30312](#)).

IV. Épilogue rabelaisien, pédagogique et médical

La célèbre phrase « Science sans conscience... », publiée par François Rabelais en 1532 alors qu'il enseignait la médecine à Lyon, s'inscrit en réalité dans un vaste programme pédagogique, quelques années après que la Sorbonne lui eut interdit l'accès aux ouvrages écrits en grec. Une excellente illustration de ce programme est fournie par son rapprochement avec l'œuvre de François Briot, telle qu'elle est présentée au Louvre ou à Écouen et a été analysée par Chabouillet [3]. Gargantua écrivait en effet à son fils Pantagruel [9] (° 33r-34v) :

Parquoy mon filz te te admoneste que em-
ploie ta ieunesse a bien profiter en estu-
de & en vertus. Tu es a Paris, tu as
ton precepteur Epistemon dont luy par
viues & vocables instructions, l'autre
par louables exēples te peut endoctri-
ner. Gentens & deulx que tu aprenes
les langues par faictement. Premiere-
ment la Grecque cōme le deult Quin-
tilian. Secondemēt la Latine. Et puis
Lhebraicque pour les saintes lettres,
& la Chaldaicque & Arabicque pareille-
ment, & que tu formes ton fille quand
a la Grecque, a limitation de Platon:
quand a la latine, a Ciceron. Qu'il ny
ait hystoire que tu ne tiene en memoire
presente, a quoy te aydera la Cosmo-
graphie de ceulx q en ont escript. Des
ars liberaulx, Geometrie, Arismetique
& Musique. Je ten donnay quelque
goust quand tu estoys encoires petit en
leage de cinq a six ans, pour suys la re-
ste, & de Astronomie sache en tous les
canons, laisse moy Astrologie diuina-
trice, & lart de Lullius cōme abus & ba-
nitez. Du droit ciuil, ie deulx que tu sai-
che par cueur les beaulx teptes, & me-
les confere avecques philosophie. Et
quand a la congnoissance des faictz de
nature, ie deulx que tu te y adonne cu-
rieusement, quil ny ayt mer, ruiere, ny
fontaine, dont tu ne congnoisse les pois-
sons, tous les oyseaulx de l'air, tous les
arbres arbusies a fructices des foretz,
toutes les herbes de la terre, tous les
metaulx cachez au vītre des abysses,
les pierreries de tout Muent & midy,
rien ne te soit incongne. Puis son-
gneusement reuisite les liures des me-
dicins. Grecz, Arabes, & Latins, sans
espēner les Thalmudistes, & Laba-

listes, & par frequentes anatomies ac-
quiers toy par faicte congnoissance de
l'autre monde, qui est l'homme. Et par
lesquelles heures du iour commence a
visiter les saintes lettres. Premiere-
ment en Grec, le nouveau testament &
Epistres des apostres, & puis en he-
breu le vīeu testament. Somme que
te boy vn **abyssme de science**: car dore-
navant que tu deuiens homme & te fais
grand, il te faultdra yssir de ceste tran-
quillite & repos destude: & apprendre la
cheualerie, & les armes pour defendre
ma maison, et nos amys secourir en
tous leurs affaires contre les assaulx
des mal faisans. Et deulx que de brief
tu essaye combien tu as proffite, ce que
tu ne pourras mieulx faire, que tenent
conclusions en tout scauoir publique-
ment enuers tous & contre toi s: & har-
tant les gens sctres, qui sont tant a Pa-
ris comme ailleurs. Mais par ce que
selon le faige Salomon, Sapience nen
tre point en ame maluoise, & **science sans**

conscience n'est que ruine de lame. Il te
conuient seruir, aymer, & craindre Dieu
& en luy mettre toutes les pensées, &
tout ton espoir, & par **foy formee de cha-
rite** estre a luy adioinct, en sorte que ias-
mais nen soys desamparē par peché,
aye suspectz les abus du monde, ne metz
ton cueur a banitē: car ceste vie est tran-
sitoire: mais la parolle de Dieu demeu-
re eternellemēt. Soys seruiable a tous
tes prochains, & les ayme comme toy
mesmes. Reuerer tes precepteurs, fuis
les compaignies de gens esquelz tu ne
deulx point ressembler, & les graces que
Dieu te a donnees, icelles ne recoipz en
en vain. Et quand tu congnoistras que
auras tout le scauoir de par dela ac-
quis, retourne vers moy, affin que ie te
boye & donne ma benediction deuant
que mourir. Mon filz la paiz & grace
de nostre seigneur soit avecques toy,
Amen, de Vtopie ce disseptiesme iour
du moys de mars, ton pere Gargantua,

C'est pourquoi, mon fils, je t'engage à employer ta jeunesse à bien progresser en savoir et en vertu. Tu es à Paris, tu as ton précepteur Épistémon : l'un par un enseignement vivant et oral, l'autre par de louables exemples peuvent te former. J'entends et je veux que tu apprennes parfaitement les langues : premièrement le grec, comme le veut Quintilien ; deuxièmement le latin ; puis l'hébreu pour l'Écriture sainte, le chaldéen et l'arabe pour la même raison ; et que tu formes ton style sur celui de Platon pour le grec, sur celui de Cicéron pour le latin. Qu'il n'y ait pas d'étude scientifique que tu ne gardes présente en ta mémoire et pour cela tu t'aideras de l'Encyclopédie universelle des auteurs qui s'en sont occupés. Des **arts libéraux** : géométrie, arithmétique et musique, je t'en ai donné le goût quand tu étais encore jeune, à cinq ou six ans ; achève le cycle. De l'astronomie, apprend toutes les règles, mais laisse-moi l'astrologie et l'art de Lullius comme autant d'abus et de futilités. Du droit civil, je veux que tu saches par cœur les beaux textes, et que tu me les mettes en parallèle avec la philosophie. Et quant à la connaissance de la nature, je veux que tu t'y donnes avec soin : qu'il n'y ait mer, rivière, ni source dont tu ignores les poissons ; tous les oiseaux du ciel, tous les arbres, arbustes, et les buissons des forêts, toutes les herbes de la terre, tous les métaux cachés au ventre des abîmes, les pierreries de tous les pays de l'Orient et du midi, que rien ne te soit inconnu.

Puis relis soigneusement les livres des **médecins** grecs, arabes et latins, sans mépriser les Talmudistes et les Cabalistes, et, par de fréquentes dissections, acquiers une connaissance parfaite de l'autre monde qu'est l'homme. Et quelques heures par jour commence à lire l'Écriture sainte : d'abord le Nouveau Testament et les Épîtres des apôtres, écrits en grec, puis l'Ancien Testament, écrit en hébreu. En somme, que je voie en toi un **abîme de science** car, maintenant que tu deviens homme et te fais grand, il te faudra quitter la tranquillité et le repos de l'étude pour apprendre la chevalerie et les armes afin de défendre ma maison, et de secourir nos amis dans toutes leurs difficultés causées par les assauts des malfaiteurs. Et je veux que, bientôt, tu mesures tes progrès ; cela, tu ne pourras pas mieux le faire qu'en soutenant des discussions publiques, sur tous les sujets, envers et contre tous, et qu'en fréquentant les gens lettrés tant à Paris qu'ailleurs. Mais – parce que, selon le sage Salomon, Sagesse n'entre pas en âme malveillante et que **science sans conscience n'est que ruine de l'âme** – tu dois servir, aimer et craindre Dieu, et mettre en lui toutes tes pensées et tout ton espoir ; et par une **foi nourrie de charité**, tu dois être uni à lui, en sorte que tu n'en sois jamais séparé par le péché. Méfie-toi des abus du monde ; ne prends pas à cour les futilités, car cette vie est transitoire, mais la parole de Dieu demeure éternellement. Sois serviable pour tes prochains, et aime-les comme toi-même. Révère tes précepteurs. Fuis la compagnie de ceux à qui tu ne veux pas ressembler, et ne reçois pas en vain les grâces que Dieu t'a données. Et, quand tu t'apercevras que tu as acquis tout le savoir humain, reviens vers moi, afin que je te voie et que je te donne ma bénédiction avant de mourir. Mon fils, que la paix et la grâce de Notre Seigneur soient avec toi. Amen.

D'Utopie, ce dix-sept mars, Ton père, Gargantua.

Reprenant le programme de Rabelais par la fin, il y apparaît que la « foi nourrie de charité » est nécessaire pour éviter une « science sans conscience ». La nature différente de ces deux champs, science et religion, est manifeste dans l'œuvre de Briot : sur l'aiguère, les symboles de la religion ; sur le bassin, ceux de la science. De même que, chez Rabelais, la pratique des vertus théologales est la condition préalable à l'abord des connaissances scientifiques, l'aiguère représentant les allégories de ces vertus est la source de l'eau versée dans le *bassin de La Tempérance*. Ce bassin est à la fois le socle physique sur lequel repose l'aiguère, et le symbole du socle des connaissances nécessaires à l'humaniste. Revenant au programme de Rabelais, mais à partir du début cette fois, on constate que les arts libéraux, au-dessus desquels est placée la Sagesse, y figurent en bonne place, ainsi que la médecine. Or la médecine était alors fondée sur les quatre Éléments, *via* les propriétés des *humeurs* : la *bile jaune* (χολή en grec, d'où le tempérament *colérique*), chaude et sèche comme le *feu* ; la *bile noire* (μελαγχολία, d'où le tempérament *mélancolique*), froide et sèche comme la *terre* ; le *flegme* (φλέγμα, d'où le tempérament *flegmatique*), froid et humide comme l'*eau* ; le *sang* (d'où le tempérament *sanguin*), chaud et humide comme l'*air*. Soigner à cette époque, c'était rétablir l'équilibre du flux des humeurs, l'équilibre entre les quatre Éléments. Cette fonction, assurée par un cinquième Élément – la quinte essence, dont Rabelais se disait être « abstracteur » – est parfaitement illustrée par la Tempérance, placée symboliquement au centre des quatre Éléments. Le message délivré pourrait être ainsi résumé : la bonne santé résulte d'un équilibre entre les flux issus des quatre Éléments, et la tempérance occupe une place centrale dans la réalisation de cet équilibre ; la connaissance des arts libéraux est importante, mais soumise à la sagesse ; la foi, l'espérance et la charité, qui se situent dans un autre domaine, sont indispensables à l'abord des connaissances humaines.

Ainsi, si la fonction pratique de l'ensemble de Briot était le rinçage des doigts, sa fonction symbolique pourrait bien être un message pédagogique, associé à un vœu de bonne santé conforme à la pensée humaniste de son temps. À l'époque, c'était l'équilibre entre les quatre Éléments au moyen de la tempérance, la science soumise à la conscience, et cette dernière inondée par les vertus théologales. Aujourd'hui, ce serait : « **Lavez-vous les mains !** »



Gérard Dou (1663) : à gauche, un examen des urines ;
à droite, volets de protection ([Louvre](#))

Cette interprétation n'est pas dénuée d'incertitudes, mais elle est seule à fournir une explication cohérente et globale au puzzle que représente l'accumulation d'allégories sur le bassin et l'aiguière de Briot. Elle est un argument supplémentaire pour retenir le modèle pris pour type de description : celui des collections Du Sommerard, Sauvageot ou Dutuit. L'outillage symbolique nécessaire à son élaboration explique aisément qu'elle ait pu échapper à certains fondeurs ou à des imitateurs, tel Caspar Enderlein, qui n'en ont retenu que quelques éléments, voire se sont arrêtés à la seule esthétique. Ce fut plus encore le cas lors de la redécouverte de l'œuvre, au XIX^e siècle, époque où le rationalisme avait supplanté la tradition hippocratique. Certains artistes, suivant en cela le conseil du prologue de *Gargantua*, savaient néanmoins tirer « la substantifique moëlle » du message humaniste de François Rabelais [10] :



Illustrations par Gustave Doré du début et de la fin du chapitre VIII de *Pantagruel* [10]

Noter, sur celle de droite, qu'un buste de Minerve est placé au-dessus de livres et d'outils des arts libéraux : équerre (Géométrie), sablier, placé par Briot sur une table devant l'Arithmétique



À gauche, premier exemplaire connu de *Pantagruel* : Lyon, 1532 (BNF) [7]

L'encadrement est celui de livres de droit ou de médecine [11] : à droite, ouvrage de [Varignane](#)

À noter dans celui-ci (Cap. 7, de vigilia : [f° VIII](#)), la recette d'une éponge soporifique, avec adjonction d'opium si besoin, qui « induit un sommeil tel, qu'il est possible d'inciser un membre sans douleur. »

Caput purgium in casu eodem. R. olei anetini: olei de croco: olei camomille. añ. fiat caput purgium: et si necessitas viger fiat additio ex modico croco et opio cum eis: opz enim quadoqz tantuz somnū inducere vt possit incidi membrū absqz dolore.

D'autres interprétations ne peuvent être exclues, plus hermétiques, comme celles de l'alchimie. François Briot connaissait en tout cas Laurent de Willermin, qui l'a ruiné (*cf.* chapitre 5) :

1595 (18 juin). — Obligation de 6.752 florins 11 batz, passée au profit de François Briot, par Laurent de Willermin, gentilhomme vaudois, titulaire d'une concession des mines de plomb et d'argent pouvant exister en Franche-Comté. (TUETÉY.)

1599 (10 octobre)-1601 (29 avril). — Liquidation judiciaire, devant le souverain Buffet de Blamont, des biens abandonnés à ses créanciers par Laurent de Willermin, spéculateur aventureux : « en 33^e lieu et ordre, l'on colloque François Briot, graveur, à la somme de 6.752 florins, 11 batzes, monnaie d'Allemagne, pour l'arrest et finito du compte fait entre lui et ledit Willermin, dessendeur, le 18^e jour du mois de juing 1595. » (TUETÉY.)

Le duc de Wurtemberg, qui avait aménagé un laboratoire près de sa chambre à Stuttgart et dépensé une fortune dans ses expériences, était fasciné par l'alchimie. Des livres lui ont été dédiés par les alchimistes Lazarus [Zetzner](#) et Simon [Studion](#), et il avait des contacts avec Johann [Andreae](#), Laurent de Willermin, Hans Heinrich [Muller](#) (pendu en 1607), Nikolaus [Wasserhuhn](#) (1554-1613), Michael [Sendivogius](#) (1566-1636). Entourée de quatre Éléments, la Tempérance, au centre, pourrait ainsi figurer le cinquième, la [quintessence](#), d'essence divine.

Annexe 2 : Le trophée de Wimbledon et autres copies par galvanoplastie

L'histoire du trophée

Ce trophée est remis à la lauréate du tournoi Simples Dames. Il est régulièrement avancé qu'il a été fabriqué en 1864 par Elkington & Co de Birmingham, copié d'un exemplaire de Caspar Enderlein à partir d'un original situé au Louvre, et aurait été acheté 50 guinées [12].

Rosewater Dish (or Venus Rosewater Dish) A silver salver awarded to the *winner of the Wimbledon Ladies Singles*. First won by the Champion when the challenge round was introduced in 1886. The 50-guinea trophy was made in 1864 by Messrs Elkington and Co. Ltd of Birmingham and is a copy of an electrotype by Caspar Enderlein from a pewter original in the Louvre.

La lauréate n'emporte pas réellement le trophée : après l'avoir présenté au public et aux photographes, elle le rend au *All England Club*, où il est exposé le reste de l'année. Désormais, elle reçoit une reproduction de plus petite taille. Certaines informations relatives à ce trophée font l'objet de discussions.

Le tournoi Simples Dames a été créé, non pas en 1886, mais en 1884, comme en atteste la liste des lauréates [13] :

Year	Champion	Defeated
1884	Maud Watson	L. Watson
1885	Maud Watson	Blanche Bingley
1886	Blanche Bingley	Maud Watson
1887	Lottie Dod	Blanche Bingley

Certains avancent que le trophée a été présenté pour la première fois à Maud Watson, en 1884, avec toutefois une différence sur sa valeur marchande (20 guinées et non pas 50) [14] :

Maud Watson's prize was not a cup, but a silver-gilt Rosewater Dish worth twenty guineas.¹⁸¹

181. Gibbons, p. 45, calls it a flower-basket. It is, however, a rosewater dish which served the purpose of cleansing one's fingers after meals, a custom introduced from the east. [15]

Cette date a notamment été avancée par des spécialistes des œuvres d'Elkington [16] :

D3
Rosewater Dish
Silver, parcel gilt.
1864: Maker's mark of Elkington & Co.
Diam. 18½ (47)
Lent by the Committee of the All England Lawn Tennis and Croquet Club

The base has Elkington's diamond-shaped electrotype mark no. 764.
This dish is an electrotype of a pewter salver by Caspar Enderlein in the Louvre. The model for the electrotype was obtained by Schlick at some time prior to 1848, when all his

current models from French originals were impounded by the French Customs, and not released until 30 July 1851 (see unpublished typescript of a summary of Elkington's records compiled in 1913 by R. E. Leader, now in the Birmingham Museum of Science and Industry). The electrotype was used to form the top of a table presented to Prince Albert and shown in the Great Exhibition. The stand of the table was designed by George Staunton. It is illustrated, together with other Elkington and Mason electrotypes, in Matthew Digby Wyatt, *Industrial Arts of the Nineteenth Century*, II (1853), plate LXXIX.

This copy of the dish is the trophy of the Ladies Singles Championship of the All England Tennis Championships, and is engraved around the curved sides of the bowl with the names of the winners from 1884, when it was first presented. It seems to be the trophy referred to in the *Art Journal*, 1884, as the Venus Rosewater Dish, which was presented to the All England Club by Queen Victoria in that year. The article does not make it clear whether it had been in Queen Victoria's possession before the presentation, and the twenty year gap between its manufacture and presentation is therefore unexplained.

D3. Bassin « Eau de rose ». Argent, doré en partie. 1864... La base porte la marque en forme de losange de galvanotype d'Elkington & Co n° 764. Ce plat est un galvanotype d'un plateau d'étain par Caspar Enderlein au Louvre. Le modèle du galvanotype a été obtenu par Schlick avant les événements de 1848, où tous ceux qu'il avait réalisés à partir d'originaux français ont été saisis par les douanes françaises, et libérés seulement le 30 Juillet 1851 (voir le tapuscrit inédit d'un résumé des dossiers Elkington, rassemblé en 1913 par R. E. Leader, maintenant au Musée de Birmingham de la Science et de l'Industrie). Le galvanotype a été utilisé pour former le haut d'un guéridon présenté au Prince Albert et montré à l'Exposition Universelle. La base du guéridon a été conçue par George Staunton. Il est représenté, ainsi que d'autres galvanotypes d'Elkington et Mason, dans *Industrial Arts of the Nineteenth Century*, II (1853) de Matthew Digby Wyatt, planche LXXIX.

Cette copie du plat est le trophée du Tournoi Simple Dames des Championnats de Tennis *All England* et porte, sur ses côtés incurvés, le nom gravé des gagnantes depuis 1884, lorsqu'il a été présenté pour la première fois. Il semble que ce soit le trophée que The Art Journal de 1884 a appelé le *Venus Rosewater Dish*, présenté au *All England Club* par la reine Victoria cette année-là. L'article ne précise pas s'il appartenait à la reine Victoria avant la présentation, et l'écart de vingt années entre sa fabrication et sa présentation est donc inexpliqué.

Cette remise par la reine Victoria en 1884 apparaît comme une légende infondée. La souveraine a bien remis un *Rosewater dish* à [Wimbledon](#), mais c'est au [vainqueur](#) du concours de tir *Queen's prize*, une vingtaine d'années plus tôt. Pour le tournoi de tennis, ce trophée a été remis pour la première fois en 1886, à Blanche Bingley [17] :

What was demystified along the way was the origin of the women's plate presented at Wimbledon. Sometimes referred to as the Venus Rosewater Dish, it is an electrotype of a pewter salver in the Louvre in Paris, and was made by Elkington & Company in 1864. Legend has it that it was donated to Wimbledon by Queen Victoria in 1884, but this is dubious. What is certain is that the plate was first presented to Blanche Bingley in 1886 and, each year since then, the same plate has been given to the winner of the Ladies Singles Championship.

C'est ce qu'indique le bibliothécaire honoraire du *Wimbledon Lawn Tennis Museum*, Alan Little, en précisant, dans une brochure consacrée à Maud Watson, que le premier trophée n'était pas le *bassin de La Tempérance*, mais un panier de fleurs argenté [18] (p. 1) :

The first prize was a silver flower- basket, value 20 guineas, and the second, a silver and glass hand mirror and silver-backed brush, value 10 guineas.

L'œuvre en question est maintenant présentée à la championne du tournoi Maud Watson à Birmingham, patrie de la championne, puis retourne au *Wimbledon Lawn Tennis Museum* [19] :



Maud Watson's Silver Flower Basket,
1884, The Priory Club, Edgbaston, on loan to
the Wimbledon Lawn Tennis Museum

Maud Watson, the first Wimbledon Ladies' Champion, developed an all-round game and had a cool manner on court. Her overarm serve gave her a distinct advantage over opponents. Her first major tournament was at Edgbaston Archery & Lawn Tennis Society in 1881 when only sixteen. When she won the first Wimbledon Ladies' Championship she was presented with this silver flower basket. Her sister Lillian, the losing finalist, received a silver-mounted hand mirror and matching hairbrush engraved 'Second Prize, Miss Watson'. The next time two sisters met in the final was when Serena Williams beat Venus in 2002.

On peut ainsi conclure que le trophée tiré de l'œuvre de Briot, produit par Elkington en 1864, a été présenté pour la première fois en 1886, à Blanche Bingley, la confusion pouvant venir du fait qu'il portait, en lettres gravées, le nom des gagnantes depuis 1884.

En revanche, tous les auteurs s'accordent sur la similitude totale entre ce trophée et le guéridon offert par le prince Albert à la reine Victoria en mai 1850. Son origine peut dès lors être recherchée dans le catalogue de l'exposition de la collection royale en 2010 [20] (p. 276) :

The table reproduces the late-sixteenth century *Temperantia* dish, originally manufactured in pewter from moulds made by the die-cutter and pattern-maker François Briot (c.1550–c.1616), which was acquired by the South Kensington Museum in 1855 (London,

Victoria and Albert Museum, inv. 2063-1855; see Hayward 1976, pp. 181, 328, 409). For the Elkington table, Benjamin Schlick procured moulds from a silver copy of the dish in the Louvre, made in Nuremberg about 1600 and signed by Caspar Enderlein (c.1560–1633).

La table reproduit le *bassin de La Tempérance* de la fin du XVI^e siècle, fabriqué à l'origine en étain à partir de moules du graveur et modéliste François Briot (vers 1550 - vers 1616), qui a été acquis par le South Kensington Museum en 1855 (Londres,

Victoria and Albert Museum, inv. 2063-1855 ; cf. Hayward 1976, pp 181, 328, 409). Pour la table d'Elkington, Benjamin Schlick a procuré des moules d'une copie en argent du bassin du Louvre, fait à Nuremberg vers 1600 et signé par Caspar Enderlein (vers 1560 - 1633).

Les pistes à explorer concernent donc ce guéridon, Benjamin Schlick, et une copie par Enderlein. Mais elles concernent aussi Emil Braun, et plus généralement la galvanoplastie, le même catalogue indiquant un peu plus loin [20] (p. 276) :

Emil Braun (see p. 17) appears to have made another cast of the Louvre dish for Elkingtons a year later: it is fully described in a letter to Henry Elkington dated 23 November 1850

(AAD/Elkington Archive, PL12), where Braun notes that 'a model has been executed for the Queen'.

That cast does not however appear in any royal plate inventories.

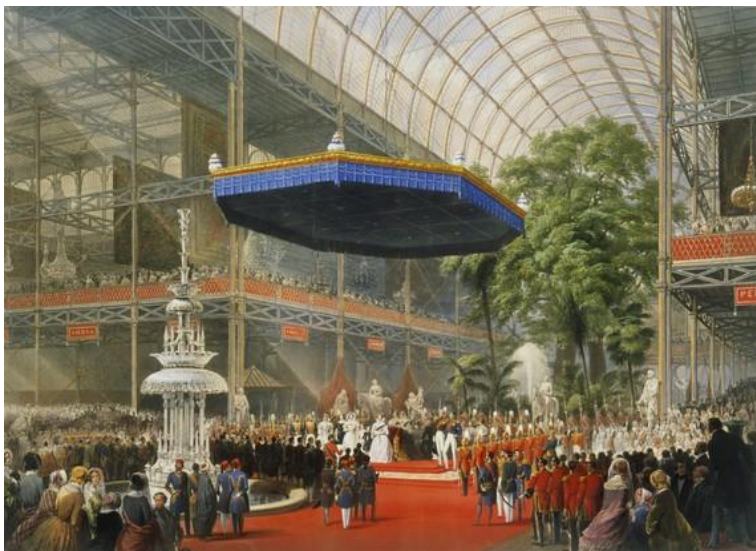
Le guéridon d'Elkington

L'exposition qui s'est tenue à Birmingham en novembre 1849 a été, selon les conservateurs de la collection royale [20] (p. 276), la première présentation au public de cette copie du plat. Le compte-rendu de l'exposition dans *The Art Journal* montre que les galvanotypes d'Elkington & Co y ont été très appréciées, tant pour leur qualité artistique que par l'innovation technique qui était à leur origine, et cite les noms de Braun et de Schlick, sans préciser les œuvres [21].

Passing from Fictile Manufacture to that which may be regarded as more particularly the staple of Birmingham—the Works in Metal—we find so many important matters crowd themselves upon our attention that of necessity we are compelled on the present occasion to take but a very general view of this part of the Exhibition. We shall however reserve some important matters connected with the combinations of metals, and modes of casting, which are most curious and instructive, for a *separate article* in a future number. As a fine illustration of what Science has done for Art-manufacture we must notice the beautiful illustrations of the electrotype, worked under Elkington's patent, which adorn the hall. (The process has been fully described in the *Art-Journals* April, 1848, and June, 1849.) There is a very remarkable brilliancy in the precipitated silver which shows a considerable practical improvement in the working of the process. We understand that such improvements have been made in the batteries employed for electro-chemical decomposition, that

silver is now precipitated from its solution in the cyanide potassium, at an expense not exceeding a halfpenny per ounce. By a discovery made in the establishment of Messrs. Elkington, silver is now precipitated bright upon the metal surfaces, formerly it was thrown down in an unpolished condition, or rough. This improvement is effected by the agency of the sulphuret of carbon, a few drops of which only, are put into the silver solution and by some chemical action which is ill understood, a coherent sheet of brightly polished metal is precipitated upon the surface which it is desired to plate. The most beautiful application, beyond all question, which has yet been made of science to the Arts and manufactures, are the copies by the electrotype in copper and bronze of the finest specimens of ancient and medieval Art. **These works are the property of the Messrs. Elkington, and are executed by them from moulds procured from the original, by Dr. Emile Braun of Rome, and Chevalier Schlick.**

La première mention officielle du guéridon a été trouvée dans la collection de la reine Victoria à la première Exposition Universelle, au Crystal Palace à Londres en 1851, avec l'indication que son plateau avait été réalisé « *sous la direction du Chevalier de Schlick* » [22].



Inauguration de l'Exposition universelle par la reine Victoria, le 1^{er} mai 1851 (Eugène Lami, [Royal collection](#))



George Richards Elkington, par Samuel West

CLASS 23.—CENTRAL SOUTH GALLERY.

1 Table of gold and silver electro-plate, manufactured by Messrs. Elkington. The top of the table is an electro-type reproduction of a plate of fine workmanship, obtained and copied for Mr. H. Elkington under the direction of the Chevalier de Schlick. The eight subjects in bas-relief represent Minerva, Astrologia, Geometria, Arithmetica, Musica, Rhetorica. The centre figure represents Temperance surrounded by the four elements. At the bottom of this plate is an inscription pointing to the artist. The table is designed by George Stanton, a young artist in the employ of Mr. H. Elkington, and a student in the Birmingham School of Design.

Benjamin-Gotthold Schlick

L'encyclopédie biographique danoise (*Dansk biografisk leksikon : DBL*) indique qu'il est né à Copenhague en 1796, que ses parents étaient le [musicien](#) Christian Traugott Schlick et Arine Henriette Claussen, et qu'il était célibataire [23, 24]. Une rumeur, infondée selon le DBL, faisait de lui un fils naturel du roi Frédéric VI de Danemark. Les faits sont qu'il était présent à la cour royale dès son enfance et qu'il a toujours bénéficié du soutien du roi [23] :

Schlick, Benjamin Gotthold, 1796—1872, Arkitekt og Mekaniker, blev født i Kjøbenhavn 6. Sept. 1796 som Søn af Hofviolon (Kapelmusikus) Christian Traugott S. (f. 1753 † 1808) og Anne Henriette f. Clausen (f. 1766 † 1854). Der hviler noget mystisk over hans Liv og Herkomst; han nød Frederik VI's særlige Gunst, som paa forskjellig Maade gav sig Udtryk saa vel gennem personlig Omgang som gennem pekuniære Understøttelser og varme Anbefalinger til indflydelsesrige Personer i Udlandet. S. besøgte Kunstakademiets Bygningsskole og vandt 1815 den mindre Sølvmedaille, men senere lykkedes det ham ikke, trods alle Anstrængelser, at opnaa nogen Udmærkelse fra Akademiets Side, lige saa lidt som det lykkedes ham at blive ansat som Maskinmester ved det kongl. Theater, skjønt han havde gjort Theaterbygning og Theatermaskineri til sit specielle Studium. 1818 rejste han med offentlig Understøttelse til Udlandet, og her blev han Resten af sit Liv med Undtagelse af enkelte Besøg i Hjemmet, snart i Italien eller Tyskland, snart i Paris eller London. Han var aabenbart et stort Stykke af en Æventyrer, havde en elegant, vindende Personlighed og havde gennem sine talrige Forbindelser Adgang til de højeste Kredse, hvorigjennem han naaede et ganske forbavsende Antal af Ordener, Udnævnelser fra Akademier og Fyrster samt kostbare Mindegaver. Hvori hans Virksomhed egentlig bestod, er vanskeligt at afgjøre; man ved, at han 1826 paa ulasteligt Fransk udgav en af Tegninger ledsaget Beretning om Ingeniør Brunels Anlæg af en Tunnel under Themsen, at han med meget Bifald 1828 restavrerede Théâtre des variétés i Paris og 1830 Theatret i Carlsruhe. Desuden nævnes der, at han har udstillet Modeller til Restavrering af en Række Bygninger i Herculaneum og Pompeji. Han døde ugift i Paris i Sept. 1872.

Weilbach, Nyt Kunstnerlex.

Erik Schiødt.



Frédéric VI de Danemark
par F.C. Grøger, en 1808



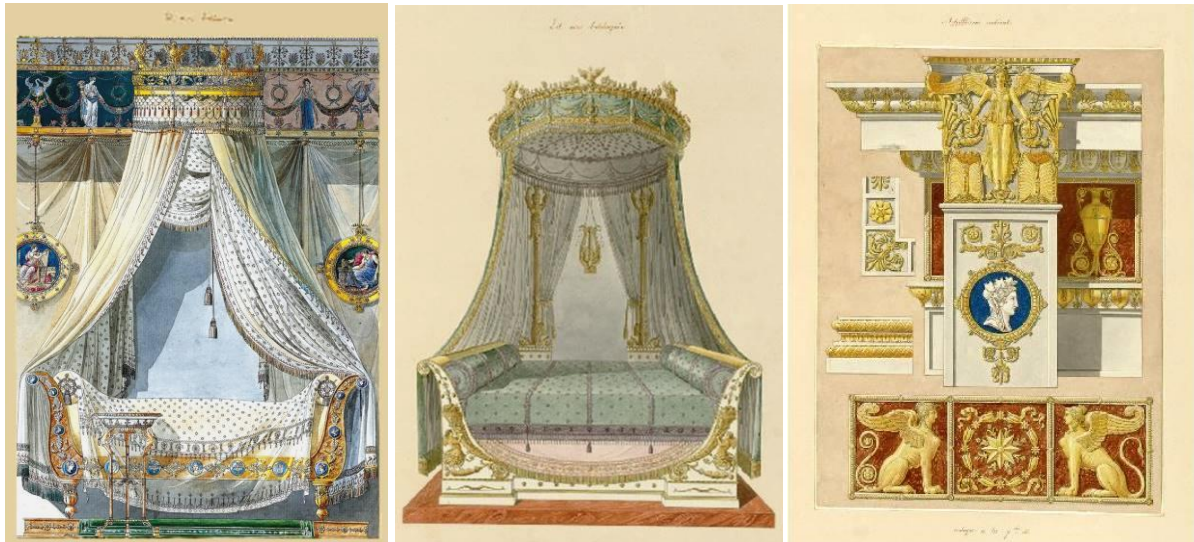
Benjamin Schlick vers 1835

Lithographie de Frederick Christian Lewis Sr,
d'après Gilbert Stuart Newton (NPG D40574)
photocopié aux archives de la [National Portraits Gallery](#)

Après des études supérieures incomplètes au Danemark, il a bénéficié en 1820 d'une bourse pour se rendre notamment à Paris, où il a été aidé par l'ambassadeur, le général [Waltersdorff](#), dont il esqua peu après le monument au Père Lachaise. En 1822, il présentait une machine à graver en taille-douce devant une commission présidée par Prosper Mérimée [25].

Le Conseil a nommé une commission, composée de MM. Mérimée, Francœur et moi (M. Bérard adjoint), pour lui rendre compte d'une machine à graver présentée par M. Schlick, né Danois, et en même temps pour lui soumettre un examen comparatif des diverses machines du même genre qui ont été exécutées depuis l'origine des travaux de la Société.

Il fit un projet de rénovation du théâtre de l'Odéon, soutenu dans la presse par son maître Torkel Baden. Mais, menant une vie de dandy, il était considéré comme un [fantaisiste](#) par ses compatriotes, tel l'architecte Bindesbøll [26], ou le chorégraphe Bourneville [27]. En 1825, il a réalisé un album d'aquarelles, richement relié par [Joseph Thouvenin](#), sur des gravures publiées en 1812 par Percier et Fontaine, les maîtres du style Empire [28]. Plutôt que les coloris de cette époque, il utilisa ceux à la mode sous la [Restauration](#). Ce n'est pas ce qui choqua, mais l'ouvrage renforça sa réputation de dilettante plagiaire chez ses adversaires [27].



Gravures de Percier et Fontaine (n^{os} 19 et 45), aquarellées en 1825 par Benjamin Schlick Paris, Musée des Arts Décoratifs, Inv. n^{os} 33761-33, -15 et -28 (Don David David-Weill, 1937)

Finalement, ses appuis haut placés lui permirent d'être élu membre correspondant de l'Académie des Beaux-Arts la même année [29] :

347. — Schlick (Benjamin, Gotthold), *

Élu, le 20 août 1825, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts (section d'Architecture).

Né à Copenhague, le 6 septembre 1796. — Mort à Paris, le 24 septembre 1872. — Architecte. Chambellan du duc de Lucques.

Auteur d'un traité sur les salles de théâtre et de nombreuses aquarelles de Pompéi et de Naples. A restauré le théâtre de Carlsruhe, celui des Variétés, à Paris, et plusieurs autres salles.

En 1826, il a présenté à cette Académie un mémoire sur le tunnel sous la Tamise [30] :

Sur les travaux qui s'exécutent maintenant sous la Tamise, à Londres, par M. Brunel, ingénieur français, pour pratiquer le chemin souterrain, dit Tunnel(1).

(1) Ce Mémoire, lu le 25 novembre 1826 à l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France, par M. Benj. Schlick, architecte danois, nous a été communiqué par l'auteur.

Il s'est fait ensuite connaître pour ses travaux sur les théâtres parisiens [31] :

Les historiens d'art danois omettent de faire mention d'un architecte décorateur de grand talent formé à l'Académie de Copenhague, qui a, il est vrai, vécu à Paris où il avait été envoyé comme pensionnaire : Benjamin Schlick. Ce charmant artiste, qui appartient à l'école de Percier et Fontaine, s'était spécialisé dans l'aménagement et la décoration des théâtres. Il restaura en 1828 le théâtre des Variétés. Son talent de dessinateur se donna libre carrière dans deux magnifiques albums décorés d'aquarelles aussi précises et aussi fines que des miniatures : le premier consacré au *Théâtre de l'Odéon* (1820); le second, commandé par le roi Charles X, à un *Parallèle des principaux théâtres de Paris*. Ce somptueux recueil¹, qui contient des élévations, des coupes, des détails d'ornementation du théâtre Favart, des Variétés, de la Porte-Saint-Martin, des Folies-Dramatiques, de l'Opéra de la rue Lepelletier et du théâtre de Bordeaux, est un document infiniment précieux. A la suite de la Révolution de 1830, qui empêcha Charles X de prendre livraison de cet album, Benjamin Schlick quitta Paris et mit son expérience au service du grand-duc de Bade, qui lui fit aménager le théâtre de Carlsruhe, puis du prince Torlonia, qui lui confia la décoration d'un théâtre à Rome.

¹. Appartenant à M. Georges Bernard, Paris.

En 1828, Charles X l'a fait Chevalier de la Légion d'Honneur, en reconnaissance de ses travaux architecturaux à Paris. Après la Révolution de 1830, le grand-duc de Bade, Léopold, lui a confié la décoration intérieure du théâtre de Karlsruhe. En avril 1831, il se trouvait à Florence, selon Berlioz, lauréat du prix de Rome de 1830, qui rejoignait la France après l'annonce du mariage de sa fiancée, Camille Moke, avec le pianiste Camille Pleyel [32] :

En repassant à Florence, une esquinancie assez violente vint me clouer au lit pendant huit jours. Ce fut alors que je fis la connaissance de l'architecte danois Schlick, aimable garçon et artiste d'un talent classé très-haut par les connaisseurs. Pendant cette semaine de souffrances, je m'occupai à réinstrumenter la scène du bal de ma *Symphonie fantastique*, et j'ajoutai à ce morceau la *coda* qui existe maintenant.

Andersen, le célèbre auteur de contes, a témoigné dans son journal intime de ce qu'on en disait à Florence en 1833 [33] (p.70) :

Von Thorvaldsens Geiz und Schlicks Aufgeblasenheit gehört. –

Entendu parler de l'avarice de Thorvaldsen et de l'arrogance de Schlick. –

En mars 1834, l'auteur danois l'a rencontré à Rome, habillé de façon excentrique [34] :

– Han ligner meget Prinds Christian, men seer sygelig ud. –

– Il ressemblait fort au Prince Christian, mais avec un côté morbide. –

Il a également rapporté l'avis, peu élogieux, d'un autre compatriote, sculpteur [33] (p. 116) :

Ging in die Kneipe, wo Blunck der Meinung war, Schlicks Zeichnung für mich sei eine Schmiererei aus der Sonntagsschule.

Suis allé au bistro, où Blunck était d'avis que le dessin que Schlick m'avait fait serait un griffonnage de peintre du dimanche.

Puis Schlick s'est rendu à Naples et a observé pendant plusieurs années les fouilles d'Herculanum et de Pompéi, utilisant un pantographe¹³ qu'il avait développé [35] :

Schlick had visited Italy and become one of the leading figures in the preservation and restoration of the ancient remains being uncovered at Pompeii. He made close observations and sketches, and developed a pantograph to create reductions of several of the objects uncovered.

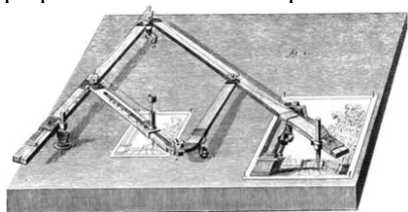
En 1839, depuis Naples, il a été invité à Saint-Pétersbourg [36] :

» Un homme que je crois Français, malgré son nom étranger, le chevalier Schlick, qui travaillait ici depuis six ans aux restaurations de Pompéi, vient d'être appelé à Saint-Pétersbourg par l'empereur Nicolas ; le barbare du *Journal des Débats* a la vue bonne et voit de loin le mérite. Pendant le séjour que le grand duc Michel et que le prince impérial de Russie ont fait à Naples, le chevalier Schlick leur avait été présenté, et de retour chez eux, ils l'avaient indiqué à l'empereur. Cet homme de science et de talent comme peintre et architecte, est excellent royaliste ; il va être chargé à Saint-Pétersbourg des embellissemens du Palais-d'Hiver, si promptement relevé des ruines de l'incendie. Il y a quelques semaines que MADAME, qui avait connu M. Schlick à Paris et apprécié ses talens, est allée visiter ses ateliers ; là, MADAME a feuilleté et admiré de jolis albums que la Russie n'aurait jamais eus si elle était restée en France. Le roi de Naples y est aussi allé, car tout à coup, cet homme qui avait eu pendant six ans à lutter contre l'envie des Italiens, est devenu fort à la mode... L'autre jour, à neuf heures du matin, le chevalier Schlick fut très étonné de voir entrer chez lui un officier de la cour, qui lui annonça que S. M. le roi Ferdinand était à sa porte... L'aide-de-camp parlait encore quand le roi est entré. S. M. est restée cinq heures chez l'homme de mérite, l'indemnisant par toutes sortes de remerciemens et de choses aimables des déboires et des peines qu'il avait eus éprouvés. Le lendemain, le chevalier Schlick a reçu la croix de commandeur de l'ordre de Saint-Ferdinand.

Il a également obtenu des audiences auprès du roi Louis-Philippe, qui, comme de nombreux autres [souverains](#)¹⁴, a souscrit à la mise en valeur de ses fouilles à Pompéi (cf. *infra* 1859) [37].

En octobre 1840, le prince Metternich lui écrivait une lettre d'introduction auprès du baron [Binder](#)¹⁵ de Dresde, afin de faciliter ses déplacements en Allemagne :

¹³ Instrument formé de tiges articulées, qui permet de faire des agrandissements ou des réductions en utilisant les propriétés de l'homothétie pour conserver les proportions entre le dessin original et la copie.



Encyclopédie de Diderot et d'Alembert. Dessin [sic], pl. 3

² le roi de Naples, le duc de Lucques, la duchesse de Berry, la grande-duchesse Marie de Russie, le duc de Leuchtenberg, le grand-duc Michel de Russie, le roi et la reine des Belges, le roi Louis-Philippe, la reine Marie-Amélie, la princesse Adélaïde, la reine douairière des Pays-Bas, le roi de Prusse, le comte de Chambord, le comte de Syracuse... »

¹⁵ Le destinataire était sans aucun doute le baron Franz [Binder von Krieglstein](#) : ancien collaborateur de Metternich, il a représenté l'Autriche à la cour de Saxe de 1837 à 1843.

Vienne le 12. Octobre 1840

Vienne le 12. Octobre 1840

Monsieur le Baron !

Monsieur le Baron !

Mons^r le Cheval^r de Schlick,
qui aura l'honneur de remettre la
présente lettre à Votre Excellence,
est Danois de naissance et Chambellan
de Monseig^r le Duc de Lucques.
Il jouit en Europe d'une réputation

Mons^r le Cheval^r de Schlick, qui aura l'honneur de remettre la présente lettre à Votre Excellence, est Danois de naissance et Chambellan de Monseig^r le Duc de Lucques. Il jouit en Europe d'une réputation distinguée, qu'il s'est acquise par de savantes recherches archéologiques et par des dessins d'un très grand mérite. Mons^r de Schlick étant sur le point de faire une tournée en Allemagne, m'a témoigné le désir d'être recommandé à quelques unes de nos missions, je le fais (?)

A Son Excellence, Monsieur le Baron de Binder p. p. Dresde

En décembre 1840, il a été fait Commandeur de l'ordre de Louis, grand-duc de Hesse [38]. En avril 1841, la presse signalait son passage récent à Weimar (entre Darmstadt et Dresde) [39] :

Weimar. Der dänische Architect Herr Benjamin Schlick, welcher kürzlich einige Zeit hier verweilte

En mai 1842, il figurait dans la liste du *Times* des personnalités invitées au *Fancy Ball* à Buckingham Palace, et c'est sur sa suggestion que, l'année suivante, le Prince Albert a visité les locaux d'Elkington à Birmingham, où serait né son intérêt pour la galvanoplastie [20] (p. 274).

En avril 1843, il a eu un accident en Ulster, lors d'une visite à l'aristocratie [40] :

CASTLECOOLE (CO. FERMANAGH).

ACCIDENT TO A DANISH NOBLEMAN. -- On Tuesday last, the day of Magherabuoy steeple-chase, while the Chevalier Schlick, a Danish Count, at present on a visit with the Earl and Countess of Belmore, at Castlecoole, was walking over a part of the course, in company with two officers of the 43^d depot, his foot slipped on the brink of a drain, and his leg was broken immediately above the ankle. No serious consequences, however, are expected to result from the accident.

Début 1844, il a été engagé par la firme Elkington & Co de Birmingham, pour fournir, à l'industrie naissante de la galvanoplastie, des modèles antiques, redevenus à la mode [41] :

Elkingtons, however, were able to cater for public demand on a wide scale with their electrotype facsimiles of antique pieces. In 1844 they engaged for this purpose the **Chevalier Benjamin Schlick**, a Danish architect who had access to many European collections of Greek, Roman and Etruscan antiquities, both public and private.

Schlick was responsible for making the moulds, and he also made good any deficiencies in the original, rearranging the parts if he felt it to be necessary. The taperstick (Fig. 1) is an early example of his work for the firm. A group of his pieces was shown at the Birmingham Exhibition of 1849, and again at the Great Exhibition.



Encrier/chandelier (*taperstick*) par Elkington & Co., 1846 ([collection royale](#))

Benjamin Schlick, designer, d'après une lampe romaine (enregistré le 8 octobre 1844) [41]

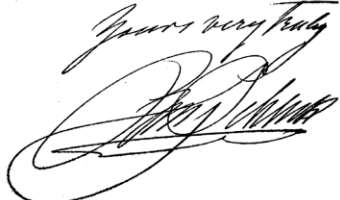
Œuvre offerte en 1846 au prince Albert par la reine Victoria, pour leur anniversaire de mariage. Elle s'inspire de croquis faits par Schlick lors de ses fouilles, et non du moulage d'un objet [20] (p. 274).

En 1845 (comme en 1847 et 1848), membre de la *British Association for the Advancement of Sciences*, il était domicilié chez le Révérend Charles Hassel à Fox Earth (à une cinquantaine de kilomètres de Birmingham), lors de ses séjours en Angleterre [42] :


Schlick, Le Chevalier, Member of the Imperial Academies of Milan, Venice, &c., at Rev. Charles Hassell's, Fox Earth's, near Newcastle-under-Lyne, Staffordshire.

Une lettre de la firme Elkington du 17 octobre 1845 mentionne, entre autres, la commande d'1 *Large Silver Dish* et de modèles pour *the under border for the Large Dish of the Base of the Tripod*. Une lettre de Schlick à George Elkington, écrite le 10 janvier 1846 depuis Fox Earth, évoque le *Rosewater Dish*, sans indication sur son origine, et son retour à Paris. Aucune de ses lettres conservées dans les *Archives of Art & Design* ne mentionnent Briot, Enderlein, le Louvre ou le modèle copié.

The Rosewater Dish must be together the inside frame also as I cannot finish it, but the real silver as it is now 3 months since I approved of the model you will likewise be pleased to give me a definitive answer to my last of the 20th of Dec. 45. I have very good propositions into which I shall agree & that before I leave for Paris & believe me, Dear Sir, Yours very truly



Archive of Art & Design, AAD-3-1979 PL 8, p. 41 (photographié sur place le 20/02/2013)

The *Rosewater Dish* must be together the inside frame  also as I cannot finish it, but the real silver as it is now 3 months since I approved of the model you will likewise be pleased to give me a definitive answer to my last of the 20th of Dec. 45. I have very good propositions into which I shall agree & that before I leave for Paris & believe me, Dear Sir, yours very truly...

Le bassin doit être avec la bordure intérieure, aussi comme je ne peux pas le finir, faute de l'argent réel, comme il y a maintenant 3 mois que j'en ai approuvé le modèle, vous voudrez bien également me donner une réponse définitive à ma dernière [lettre] du 20 déc. 45. J'ai de très bonnes propositions, auxquelles je dois donner mon accord & ce avant que je parte pour Paris & veuillez agréer, cher Monsieur ...

Sa relation avec Elkington était importante pour la production initiale de la firme. Son statut social et artistique, ses relations dans les cours d'Europe, lui donnaient accès aux œuvres d'art qui ont été une source majeure pour la galvanoplastie. Quelques années plus tard, le South Kensington Museum l'a autorisé à reproduire des objets de sa collection [43], et Elkington a pu disposer d'une pièce à Marlborough House [44] :

To this end in 1845,
Elkingtons commissioned Sir Benjamin Schlick to supply them with models of Greek and Roman plate. Copies of Renaissance works of art were also made, and in 1853 Elkingtons were authorised to make electrotypes of works of art in the museum at Marlborough House, a room in the house being specially set aside for this purpose.

Le musée mit ainsi en vente des copies du bassin de *La Tempérance* à partir de 1856. La fin de la collaboration de l'industriel et de l'artiste aristocrate fut apparemment brutale [45] :

Mr. George Elkington resolutely held to the development of his art and electrotyping schemes. After the collapse of an intimate, but tragi-comic, association with a certain Chevalier Schlick, an impulsive enthusiast brimming over with ambitious designs (whose name is still remembered in Newhall Street), he imported into Birmingham a number of French workmen, designers, draughtsmen, chasers, and the like.

Selon Shirley Bury, conservatrice du *Department of Metalwork* du V&A Museum, cette fin eut lieu vers 1849, et Schlick a été remplacé par l'archéologue allemand Emil Braun [41] :

He ended his connection with Elkingtons in about 1849 and was replaced by Dr Emil Braun, of Rome.

Le catalogue de l'exposition commémorant en 1973 le bicentenaire de l'office de contrôle de Birmingham détaille ces relations mouvementées [16] :

It is not clear how Chevalier Schlick came to be associated with Elkingtons. The first meeting between him and G. R. Elkington appears to have taken place in late 1843 or early 1844, when Elkington was very much taken up with the possibilities of the electrotyping process, for which Schlick, who had influential connections, undertook to supply models. Elkington later wrote "we both agreed in enthusiasm to do finer things than had ever been accomplished. I did not care for money when thought of fine art". The first designs provided by Schlick were for antique cups, and during the 1840s he provided Elkingtons with many models derived from classical and later originals, of which the taper stick (D2) is an early example.

Despite the enthusiastic beginnings to the collaboration, Schlick soon became dissatisfied with the arrangement. He mistrusted Josiah Mason, and complained bitterly about the standards of the workmen

"nothing was done, and what was done was bad". At some time during the middle of the decade he left Birmingham for Paris where he set up a modelling workshop from which to supply the firm. This again proved disastrous, as the Revolution of 1848 dispersed his aristocratic connections, and worse, led to his models being impounded by the French customs, who did not release them until 30 July 1851, in a damaged state. Schlick felt that Elkingtons were unsympathetic to his problems and unappreciative of his talents; in June 1848 he wrote to G. R. Elkington (with whom he always remained on fairly good terms) : "I am the inventor of everything in this undertaking. I have sold you a collection which of its kind, is unequalled. . . . Most of the objects could not be got for any money, in as much as I obtained them by Royal Authority — consequently no such objects could be got now except by bribery . . . no one in Europe possesses such a collection

The differences between Schlick and the firm in 1848 were patched up, but relations

deteriorated again in 1851, exacerbated by the Chevalier's arrest for debt, which he blamed on Elkingtons, and on Mason in particular. The agreement between them seems to have been finally terminated at the end of that year; an undated letter from Schlick to G. R. Elkington sums up his grievances: "all the tripotage and opposition . . . had nearly broken my heart, ruined my interests, prevented my exhibition and cooled my love for England and the English—Without any further ado let us finish this unfortunate business which has gradually consumed me with regrets for the many years of valuable time I have sacrificed on it".

Bib : Thorne-Becker
Shirley Bury, *Victorian Electropoiesis*
R. E. Leader, *Typescript of a Summary of Elkingtons' records*, compiled 1913 (now in the Birmingham Museum of Science and Industry).

La façon dont le Chevalier Schlick est venu à s'associer avec la firme *Elkington* n'est pas claire. Sa première rencontre avec G.R. Elkington semble avoir eu lieu en 1843 ou au début de 1844, quand Elkington s'est beaucoup intéressé aux possibilités de la galvanoplastie, pour laquelle Schlick, qui avait des relations influentes, s'est engagé à fournir des modèles. Elkington a écrit plus tard « nous étions tous les deux d'accord avec enthousiasme pour faire de belles choses qui n'avaient pas été réalisées auparavant. L'argent m'était indifférent quand je pensais aux Beaux-Arts ». Les premiers modèles fournis par Schlick étaient pour des coupes antiques, et pendant les années 1840, il a fourni à *Elkington* de nombreux modèles dérivés d'originaux classiques et plus tardifs, dont l'encrier/chandelier (D2) est un des premiers exemples.

Malgré les débuts enthousiastes de la collaboration, Schlick est vite devenu mécontent de l'arrangement. Il se méfiait de Josiah Mason, et se plaignait amèrement des pratiques des ouvriers : « rien n'a été fait, et ce qui a été fait était mauvais ». Vers le milieu de la décennie, il a quitté Birmingham pour Paris, où il a créé un atelier de modèles où l'entreprise se fournissait. Ce fut de nouveau un désastre, la Révolution de 1848 dispersant ses relations aristocratiques, et, pire, entraînant la saisie par les douanes françaises de ses modèles, qui n'ont été libérés, endommagés, que le 30 Juillet 1851. Schlick estimait qu'*Elkington* ne compatissait pas à ses problèmes et ne reconnaissait pas ses talents ; en Juin 1848, il écrivait à G.R. Elkington (avec qui il est toujours resté en assez bon termes) : « je suis l'inventeur de tout dans cette entreprise. Je vous ai vendu une collection qui, en son genre, est inégalée... La plupart des objets ne pouvaient être obtenus par quelque argent que ce soit, mais parce que je les ai obtenus de l'autorité royale — par conséquent, maintenant de tels objets ne peuvent pas être obtenus, sauf par corruption ... personne en Europe ne possède une telle collection. »

Les différends entre Schlick et l'entreprise ont été réparés en 1848, mais les relations se sont de nouveau détériorées en 1851, aggravées par l'arrestation du Chevalier pour dette, ce qu'il reprochait à la firme *Elkington*, en particulier à Mason. L'accord entre eux semble avoir été définitivement rompu à la fin de cette année-là ; une lettre non datée de Schlick à G.R. Elkington résume ses griefs : « tout ce tripotage et cette opposition ... m'ont presque brisé le cœur, ont ruiné mes intérêts, empêché mon exposition et refroidi mon amour pour l'Angleterre et les Anglais - Sans plus tarder finissons cette malheureuse affaire qui m'a peu à peu consumé en regrets pour les nombreuses années de temps précieux que je lui ai sacrifiées. »

Lors de l'Exposition Universelle de Paris en 1855, il a obtenu une distinction [46, 47] :

M. LE BARON DE SCHLICK, A COPENHAGUE (DANEMARK). M. le baron DE SCHLICK avait exposé deux plats avec reliefs, parfaitement ciselés. MÉDAILLE DE PREMIÈRE CLASSE.

plats en argent oxydé, dont les sujets figurent, l'un *Vénus traversant les flots, assise sur le dos d'un Triton*, et l'autre, *Silène ivre, soutenu par un Satyre*.

D'autres œuvres ont été signalées, au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg : un gobelet en argent massif, avec l'apothéose du tsar Nicolas en relief, et un plat d'argent acheté par le tsar, représentant la triple alliance contre la Russie (Crimée 1854-1856) et son résultat [48].

En 1856, il était membre du Conseil de surveillance de la Compagnie marbrière et industrielle du Maine [49]. En 1859, il a intenté un procès contre les héritiers de Louis-Philippe, auxquels il réclamait l'argent promis par le roi pour des reproductions graphiques d'objets d'arts trouvés à Pompéi [50]. Procès perdu pour cause de force majeure : la Révolution.

COURRIER DES TRIBUNAUX

La 1^{re} chambre du tribunal civil de la Seine, sous la présidence de M. Benoit Champy, vient de juger, cette semaine, une affaire fort intéressante, et par la question de droit qu'elle soulevait, et par le haut rang des parties défenderesses.

Il s'agissait d'une demande en paiement de 20,000 fr. formée par un artiste danois contre la famille d'Orléans

Il y a vingt-cinq ans environ, le chevalier de Schlick, proche parent du comte de Schlick, général autrichien distingué, poussé par l'amour de l'art, s'enterrait vivant dans les profondeurs de deux grandes villes mortes, Herculaneum et Pompéi.

Son exil avait été fécond.

Il avait découvert des vases merveilleux. Quarante-deux maisons avaient été par lui fouillées et décrites sous tous leurs aspects.

En 1844, M. de Schlick fut mis en rapport avec le roi Louis-Philippe. Par l'intermédiaire du général de Rumigny, il obtint la faveur de plusieurs audiences pendant lesquelles il entretint le roi, la reine et la princesse Adélaïde des merveilles artistiques qu'il avait découvertes dans les quarante-deux maisons par lui explorées. Ces trois augustes personnes honorèrent même, il paraît, de leurs souscriptions, une édition d'objets d'art que M. de Schlick avait alors annoncée.

Dix-huit années s'écoulaient. Que d'événements en ces dix-huit années !

M. de Schlick fait paraître son édition.

Il passe le détroit et va réclamer à la reine Amélie et aux princes, ses fils, la somme de 20,000 fr. pour prix de quatre vases faisant partie de cette édition.

A cette demande inattendue, la reine Amélie et les princes d'Orléans ont répondu que c'était pour la liste civile et non pour lui-même que le roi Louis-Philippe avait souscrit à l'édition projetée par M. de Schlick ; que, dans tous les cas, c'était à l'État à remplir les engagements du roi de France dépourvu de sa couronne et de ses biens.

Sur leur refus de prendre livraison des vases par lui offerts, M. de Schlick saisit les tribunaux du mérite de sa demande.

Le tribunal, après avoir entendu M^r Rodrigues, avocat de M. de Schlick, et M^r Scribe, avocat des défendeurs, a décidé que la révolution de février était un cas de force majeure qui avait affranchi les princes et princesses d'Orléans des obligations qu'ils avaient contractées en qualité de personnes royales. — Et dans l'espèce, induisant des circonstances de la cause que les souscriptions avaient été faites par les personnes royales et non par les personnes privées, le tribunal a débouté M. de Schlick de sa demande et l'a condamné aux dépens.

Bournonville indique que « *le dernier aperçu* » qu'il eut de « *cette personnalité énigmatique* » provenait d'une lettre adressée en 1863 au secrétaire de l'ambassade du Danemark à Stockholm, que Schlick « *pressait instamment de convaincre le roi Charles XV de lui conférer la croix de commandeur, ne pouvant décemment, comme neveu du comte Schlick*¹⁶, *maréchal autrichien récemment décédé, accepter une décoration suédoise inférieure !* » [27].

Dans les années 1870, il apparaît domicilié [quai Voltaire, n° 17](#), avec le titre de [comte](#). Il est mort à Paris le 24 septembre 1872. Parmi ses biens, mis ensuite aux enchères à l'hôtel Drouot, se trouvaient des « modèles et surmoulés », notamment de plats, « en bronze, onyx et d'argent, en galvanoplastie et en filigranes d'argent » [51] :

VENTE AUX ENCHÈRES PUBLIQUES

Après décès de M. Benjamin Gotholdt

COMTE DE SCHLICK

Hôtel des ventes mobilières, rue Drouot, salle n° 3,

Les lundi 27 et mardi 28 janvier 1873, à 4 heures,

Par le ministère de M^r HAMOUY, commissaire-priseur, rue Bleu, 4,

Assisté de M. CHARLES MANNHEIM, expert, rue Saint-Georges, 7.

TABLEAUX représentant les principaux monuments antiques des grandes villes d'Italie et de France, restauration des maisons découvertes à Pompéi et à Herculaneum, modèles et surmoulés de groupes, statuettes, coupes, vases, plats, etc., en bronze, onyx et d'argent, en galvanoplastie et en filigranes d'argent.

Dessins, projets d'architecture, albums, études, etc.

Grand orgue mécanique.

Composant l'œuvre de M. le comte de Schlick.

¹⁶ Le comte Franz Heinrich Schlick ([Schlick](#)) de Bassano et Weißkirchen est mort en 1862. Il avait eu deux [sœurs](#). Son seul fils étant décédé en [1859](#), le titre est revenu à son petit-fils, Erwein, né en 1852, mort en [1906](#). Ni le [Gotha](#), ni le [Wurzbach](#), ne mentionnent de lien entre cette vieille famille de Bohême et celle du Danois.

Il ressort de ces éléments que la date de la copie pour Elkington se situe entre 1846 et 1848, alors que Schlick résidait à Paris. Suite à la Révolution, ses modèles auraient été bloqués par les douanes françaises [16] ; les archives attestent que ceux de plâtre et de cire que lui envoyait Elkington sont arrivés endommagés, provoquant la fureur de Schlick. Ainsi, le travail était-il en partie réalisé à Birmingham. Ceci explique que, lors de l'Exposition universelle de 1851, l'œuvre était présentée comme ayant été réalisée *sous la direction du Chevalier de Schlick* [22], et non pas *par lui*, formulation précisée lors d'une autre exposition, en 1853 [52] : **the border, which was remodelled by a number of artists under the direction of the Chevalier de Schlick**

Le modèle du guéridon d'Elkington

Le catalogue de la collection de la couronne britannique indiquait en 2010 que, pour le guéridon d'Elkington, Benjamin Schlick avait procuré des moules à partir d'une copie en argent d'un plat du Louvre, fait à Nuremberg vers 1600 et signé par Caspar Enderlein [20] (p. 276), cependant que le catalogue de l'exposition de Birmingham en 1973, précédemment cité [16], indiquait que le trophée de Wimbledon était un galvanotype d'un plateau d'étain par Caspar Enderlein au Louvre. Schlick a effectivement travaillé à Paris, mais ni le catalogue du Louvre de 1861 [53], ni l'inventaire dressé par Clément de Ris en 1874 [54], ne mentionnent d'exemplaire par Enderlein. En revanche, l'édition de 1882 de cet inventaire indiquait [55] :

C. 536-537. — BASSIN ET CANETTE.

Étain. — D. 0,46 — H. 0,185.

XVII^e siècle,

Imitation avec quelques variantes du bassin de Briot décrit sous le n° C. 279. Sur l'extrémité d'une pierre de taille placée en arrière de la figure allégorique de la géométrie on lit la date 1611 et le monogramme **CE**, qui est expliqué par la légende qui entoure le médaillon placé au revers : tête d'homme, de profil à droite, cheveux courts, moustache et barbe pointue, accompagne les mots : **SCVLPEBAT. CASPAR ENDERLEIN.** Au-dessous de l'épaule sont répétées les lettres **CE**. Plus bas se voit un poinçon en forme d'écu parti, au 1 chargé d'une aigle éployée, au 2 chargé de la lettre **G**.

Sur la canette (H. 0,185) se voient trois figures allégoriques accompagnées des légendes : **PATIENTIA ; SOLERTIA ; NON VI.** Sur le dessous deux poinçons : l'un porte les lettres **IF** ; l'autre est composée de deux rinceaux.

Légué au Musée du Louvre, par M. Lanté.

Inventaires du Musée du Louvre, n° 2086-2087.

Ces précisions, notamment la date de 1611, permettent d'identifier avec certitude le modèle II d'Enderlein (cf. annexe 5). Émile Molinier, alors conservateur de ce département, a précisé que le legs fait par le peintre et illustrateur [Louis Marie Lanté](#) datait de 1873 [56] (p. 14) :

l'année 1873 est encore extrêmement extrêmement pauvre ;
à noter cependant des grès et des étains légués par M. Lanté

Par la suite, cet exemplaire a été mentionné par Bapst, en 1884 [57] (p. 262) :

Mais ce qui devient plus original, c'est que le plat de la Tempérance, signé Enderlein, que met en avant le journal de Nuremberg, n'est pas unique ; il en existe plusieurs, entre autres un que possède la collection du Louvre.

Puis par Lessing, en 1889, qui précisait qu'il n'était pas exposé [58] (p. 177) :

2. Paris. Louvre. Schlüssel, nicht ausgestellt (Notiz von L. Courajod). Zinnstempel von Nürnberg, zwischen den Schrägbalken ein G.

Louis Courajod, référencé par Lessing, était alors le directeur du département de sculpture du Moyen-Âge, de la Renaissance et des Temps Modernes, et un des fondateurs de l'École du Louvre, où il enseignait l'origine nord-européenne plutôt qu'italienne de l'art de la Renaissance [59]. Son ouvrage sur *La Collection Révoil du Musée du Louvre* signale un exemplaire de Briot (*cf.* chapitre 2) [60], mais je n'ai pas retrouvé de notice de lui citant l'œuvre d'Enderlein. Demiani mentionne aussi cet exemplaire, mais se réfère à Lessing et non pas à Courajod [61] (p. 103). Lessing ayant indiqué [58] (p. 174) : « *Les exemplaires que je connais, dont j'ai pu améliorer le catalogue grâce aux administrations des musées concernés* », il peut s'agir d'une correspondance entre conservateurs. En tout cas, né en 1841, Courajod ne peut avoir écrit une brochure à l'époque où Schlick réalisait sa copie (vers 1847).

Cet exemplaire d'Enderlein du Louvre a également été signalé en 1921 par Erwin Hintze, auteur d'ouvrages de référence sur les poinçons des étains allemands, qui a attribué le poinçon – un G dans les armes de Nuremberg – à Hans Sigmund Geisser (*cf.* annexe 5) [62] (p. 48).

À cette impossibilité chronologique s'ajoute celle résultant de l'analyse des œuvres. Il a été précédemment relevé, qu'à l'exception du rare « modèle III » (*cf.* annexes 5), la disposition des figures n'était pas la même chez Enderlein et chez Briot (*cf.* Lessing [58] (p. 177), et *supra*, la fin du chapitre 6) ; or celle de Schlick est celle de Briot et du modèle III.



De haut en bas, au-dessus de l'allégorie du Feu : Briot (Genève), Enderlein II ([Oxford](#)), Enderlein III [61] (pl. 4), Schlick ([Royal collection](#)). Les mascarons sont semblables, mais l'ordre des figures de la copie d'Elkington n'est pas celui du modèle II : c'est celui de Briot et du modèle III

Du fait de cette disposition différente, la copie de Schlick ne peut pas être une reproduction par simple moulage d'un modèle II d'Enderlein. Pour le reste, on ne peut formuler que des hypothèses. La première est l'erreur d'attribution à Enderlein du modèle cité. Elle n'est pas impossible, la question pouvant apparaître secondaire dans les années 1840, et les connaissances étant très limitées. Elle ne peut cependant être admise sans autre preuve, les bassins étant signés, au moins des initiales. Une autre hypothèse est que l'exemplaire d'Enderlein du Louvre soit un modèle III, puisque les figures copiées sont disposées comme chez Briot (*cf.* annexe 5). Mais tous les témoignages en font un modèle II, ce que confirme une photographie d'un bassin prise au Louvre par Giraudon (*cf.* annexe 5).

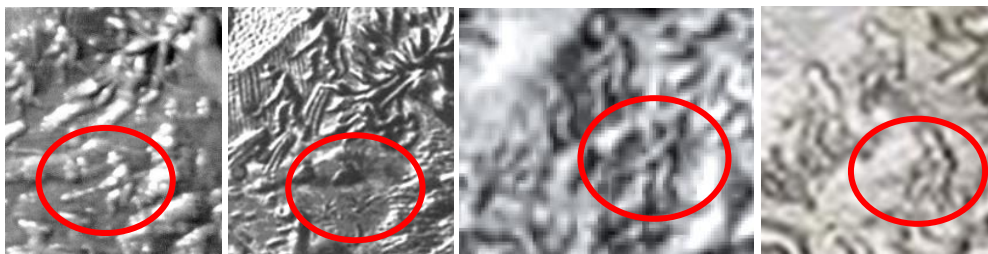
Si, malgré l'entrée du modèle II d'Enderlein au Louvre en 1873, on imagine que c'est lui que Schlick aurait copié, chaque figure aurait dû faire l'objet d'un moule, puis être disposée à partir de croquis d'un autre modèle, tel celui de Briot acheté à Révoil en 1828. Celui de Sauvageot n'a en effet été accessible au public qu'après 1860, à la mort du donateur, qui avait auparavant refusé toute visite de spécialiste ou de marchand [63]. Tel n'était pas le cas de Du Sommerard [64] (p. 407), et Schlick a également pu copier ses exemplaires. L'hôtel de Cluny étant devenu un musée en 1843, la confusion avec le musée du Louvre est envisageable. Il existait aussi d'autres exemplaires de Briot à Paris, notamment dans la collection Debruge-Dumesnil, mais il ne s'agit plus de musée.

Pour progresser dans la détermination du modèle, l'ordre des figures du bord n'étant pas suffisant, il est nécessaire d'analyser des détails du décor. Ainsi, par exemple, vers la gauche du cartouche où figure la Terre, Briot a placé un petit personnage entre deux arbres, sous un cerf bondissant : ce personnage, retrouvé sur la copie d'Elkington, est absent du modèle II d'Enderlein, qui ne peut donc pas être le modèle de Schlick.



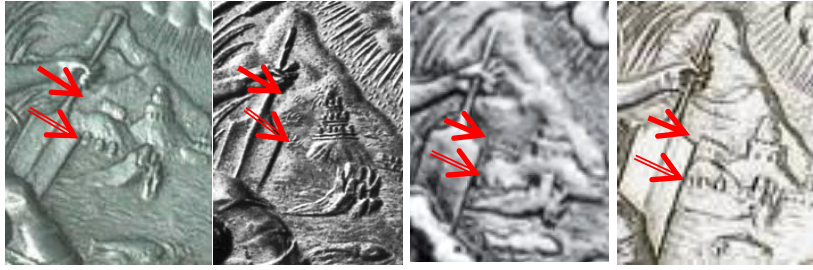
La Terre : Briot (Paris, Arts déco.), Enderlein II (Cologne) et III [61] (pl. 4), Schlick (Londres)
Le personnage est absent du seul modèle II d'Enderlein, qui n'est donc pas celui copié par Schlick

Sur le même cartouche, à gauche du bouquet que tient la Terre, trois personnages sont représentés chez Briot : deux moissonneurs en haut et, un peu plus bas, au dessus de chiens qui courent, un chasseur armé d'une pique. Ce dernier est absent sur le modèle II d'Enderlein, où il est remplacé par une touffe d'herbe, alors qu'il est présent sur la copie de Schlick.



La Terre : Briot (Paris, Arts déco.), Enderlein II (Cologne) et III [61] (pl. 4), Schlick (Londres)
Le personnage est absent du seul modèle II d'Enderlein, qui n'est donc pas celui copié par Schlick

Sur l'allégorie de l'Eau, entre le gouvernail et le petit château placé sur une colline, Briot a placé un pan de mur, absent du modèle II d'Enderlein, où il est remplacé par une touffe d'herbe. Il est présent chez Schlick, qui n'a donc pas copié ce modèle. Au-dessous, on voit, chez Schlick comme chez Briot, trois bateaux, auxquels Enderlein a substitué des brins d'herbe.

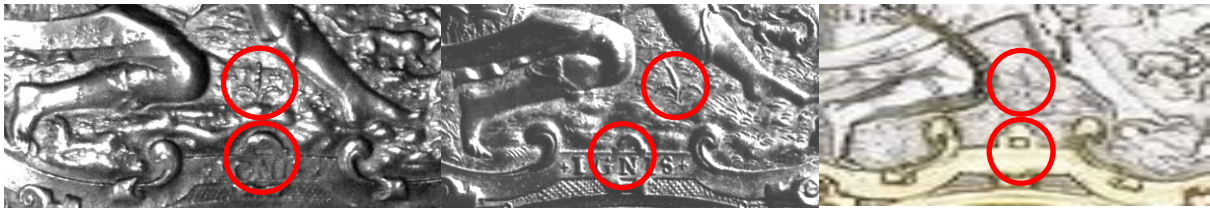


Détail de l'Eau : Briot (Paris, Louvre), Enderlein II (Cologne) et III (Berlin [61]), Schlick (Londres)
Le pan de mur est absent du seul modèle II d'Enderlein, de même que les trois bateaux

Demiani, à propos d'un pichet attribué à Briot, avait relevé certaines de ces différences entre les figures originales et leurs copie par Enderlein [61] (p. 21).

So ist auf dem in Rede stehenden Krug und bei Briot im Feld des Wassers zwischen dem Ruder und dem thurmartigen Castell am Ufer noch eine zinnengekrönte Mauer angebracht, welche Enderlein weggelassen hat. Dieser giebt der kleinen Pflanze zwischen den Beinen des Feuers nur drei kräftig hervortretende Stengel und rückt sie etwas rechts von der Unterschrift IGNIS, während sie bei Briot und auf dem Krug ziemlich über der Mitte derselben steht und fünftheilig ist. Im Oval der Erde ist auf dem Krug und bei Briot zwischen der rechten Hand und dem Knie der TERRA ein mit einem Spiess ausgerüstetes Männchen zu sehen, an dessen Stelle Enderlein Laubwerk gesetzt hat.

Ainsi, sur la pichet en question par Briot, dans le champ de l'Eau, entre le gouvernail et le castelet en forme de tour, un mur crénelé est également placé au bord, qu'Enderlein a omis. Celui-ci ne donne que trois brins nets en relief à la petite plante située entre les jambes du Feu et les place un peu à droite de l'inscription IGNIS, alors que, sur le pichet par Briot, elle se trouve vers le milieu et est quintuple. Dans le cartouche de la Terre, un petit homme muni d'une pique se voit sur le pichet par Briot, entre la main droite et le genou de TERRA, endroit où Enderlein a placé un feuillage.



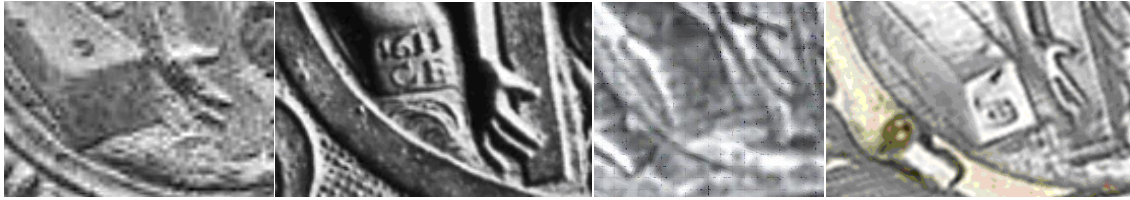
Détail du Feu : Briot (Paris, Arts déco.), Enderlein II (Cologne), Elkington à Londres (Schlick)
Les détails de la plante sont peu visibles, mais son emplacement est le même chez Schlick et Briot

Par ailleurs, le nom des allégories ne figure pas sous les cartouches ; il est donc impossible de rechercher le détail signalé par Lessing : GRAMMATICICA chez Briot, qui se termine par un petit A inscrit dans le C, contre GRAMATIG chez Enderlein, avec un seul M et un G final.



La Grammaire. De gauche à droite et de haut en bas : Briot (Ritleng), Enderlein II (Cologne) et III (Berlin [61]), Elkington à Londres (Schlick). Noter l'absence de lettres sur la copie par Elkington, y compris sur l'abaque, dont la dernière ligne est QRST chez Briot, PQRS chez Enderlein II

On note de plus, sur cette allégorie, que le voile ne recouvre que le haut de la cuisse droite dans le modèle II d'Enderlein, alors qu'il recouvre les deux cuisses chez Schlick, comme chez Briot. Sur l'allégorie de la Géométrie, chez Briot et dans la copie par Elkington, trois doigts sont visibles sur la main tenant l'équerre, le plus bas situé restant à distance du cadre ; chez Enderlein, on voit quatre doigts, et le plus bas touche le cadre (*cf. infra*).



Géométrie (main droite) : Briot ([Ritleng](#)), Enderlein II ([Cologne](#)) et III [61], Schlick ([Londres](#))
Noter également les initiales CE sur la copie d'Elkington, sans date (*cf.* chapitre 3)

De telles différences entre Briot et Enderlein avaient également été mentionnées par Demiani, à propos des plaquettes de la collection d'Alfred Ritleng (*cf.* annexe 3) [61] (p. 22) :

Im der Collection A. Ritleng sen.-Strassburg trifft man zwei in derselben Weise umrahmte ovale Reliefs an, welche die Geometrie und die Grammatik vom Rand der Briot-Schüssel vorstellen. Als Nachbildung der Composition des berühmten Graveurs erkennt man jene namentlich daran, dass von der rechten, das Winkelmaass haltenden Hand nur drei Finger sichtbar sind (bei Enderlein dagegen vier), und diese besonders an dem Umstand, dass das Gewand auf beiden Schenkeln liegt (bei Enderlein nur auf dem rechten).

Dans la collection d'A. Ritleng à Strasbourg, on trouve deux plaques ovales en relief encadrées de la même manière, représentant la Géométrie et la Grammaire du bord du bassin de Briot [65] (pl. IX, n° 37 et 38). On reconnaît qu'il s'agit d'une copie du célèbre graveur au fait notamment que, sur la première, seuls trois doigts de la main droite tenant l'équerre sont visibles (contre quatre chez Enderlein), et, sur la dernière, le vêtement repose sur les deux cuisses (uniquement la droite chez Enderlein).

Sur le cartouche de Minerve, outre l'absence d'inscription, d'autres différences de détails apparaissent, qui seront analysées de gauche à droite et de haut en bas. À gauche du cadre, l'ornementation diffère sur le seul modèle II d'Enderlein, du fait du maintien du lien entre ce motif et l'allégorie sous-jacente. En haut, au centre, on distingue un clocher pointu chez Briot, une suite de disques chez Enderlein, comme l'avait également noté Demiani [61] (p. 103) :

³⁷⁸⁾ Im Feld der Minerva ist z. B. oben, ziemlich in der Mitte des Hintergrundes, auf Modell I ein Obelisk, auf Modell II ein spitz zulaufendes, auf einander geschichteten Rollen ähnelndes Bauwerk angebracht;

³⁷⁸⁾ Dans le champ de Minerve, il y a par exemple, en haut, pratiquement au milieu de l'arrière plan, un obélisque sur le modèle I, une construction conique effilée sur le modèle II, ressemblant à un empilement de rouleaux.

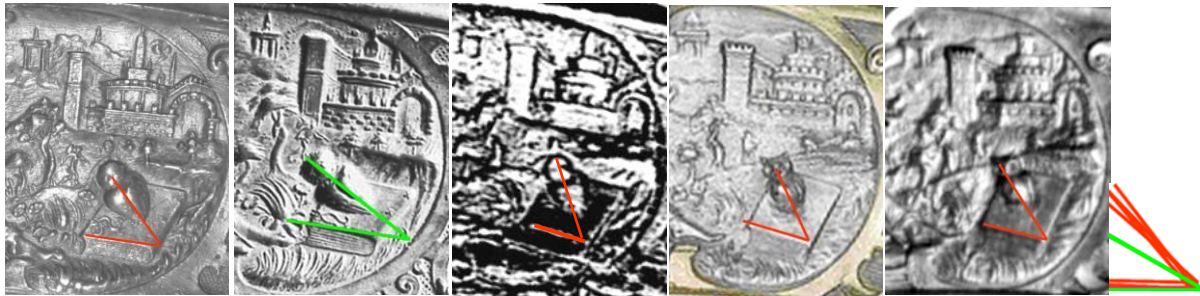


Minerve. De gauche à droite et de haut en bas : Briot ([Ritleng](#)), Enderlein II ([Cologne](#)) et III (Berlin [61]), Elkington à [Londres](#) (Schlick).



Bordure du cadre, chez Briot, Enderlein II ([Munich](#)) et III [61], Elkington à [Londres](#) et [New York](#)

En bas au centre, le nom de Minerve n'est absent que sur les seuls modèles d'Elkington. Vers le haut, à droite, la tour n'est crénelée que sur les seuls exemplaires d'Elkington. En dessous et à droite de cette tour, la chouette est plus horizontale sur le seul modèle II d'Enderlein : l'angle formé avec le plan du livre y est à l'évidence inférieur à celui des autres exemplaires, où il est au contraire superposable.



Partie droite chez Briot, Enderlein II ([Cologne](#)) et III (Berlin [61]), Elkington ([Londres](#), [New York](#))

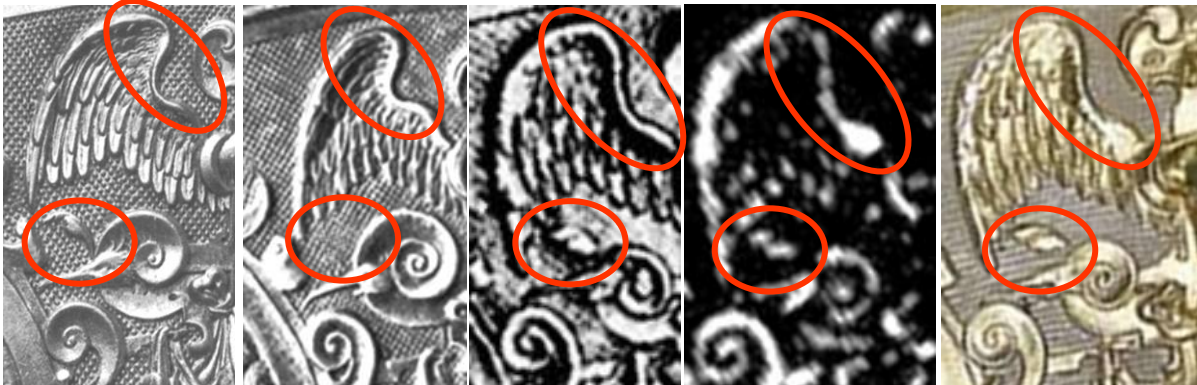
Le trousseau de clefs que tient la Dialectique diffère des autres sur le modèle II d'Enderlein.



Détail de la Dialectique chez Briot, Enderlein II ([Cologne](#)) et III (Berlin [61]), Elkington ([Londres](#))

Noter également les initiales CE devant le pied sur la copie d'Elkington (cf. chapitre 3 et annexe 5)

Enfin, sans aucunement épuiser la liste des exemples, on note une feuille placée par Briot sous l'aile du terme associé à l'Air, absente du modèle II, et présente sur le modèle III d'Enderlein à Berlin [61] (pl. 4), sa variante de la collection Bertram à Chemnitz [66] (pl. 9), et la copie de Schlick (avec la même forme d'aile sur ces trois derniers). Par ailleurs, sur le modèle de Schlick, un hachurage se substitue au pointillé du fond des autres modèles, sauf sur la variante du modèle III (cf. *infra* l'argument n° 5, et annexe 5).



Terme ailé : Briot ([Dresde](#) n° 30 312), Enderlein II ([Munich](#)) et III (Berlin et Chemnitz), [Schlick](#)

Le modèle II d'Enderlein ne se singularise donc pas que par l'ordre des motifs, mais aussi par une foule de détails, comme l'absence de personnages, d'un mur, d'une feuille, la position d'un voile, l'inclinaison de la chouette, le nombre de doigts d'une main, la forme de clefs, etc. Lessing avait noté des différences entre Enderlein et Briot, sans les préciser [58] (p. 177) :

ferner aber zeigt der Vergleich jedes einzelnen Feldes eine Fülle von kleinen Abweichungen, nicht in der Anordnung, wohl aber im Detail; in den Hintergründen ist kein Baum, kein Architekturstück völlig dem Vorbilde gleich.

ailleurs, la comparaison de chaque champ particulier montre une foule de petites différences, non pas dans la disposition, mais plutôt dans le détail ; à l'arrière-plan, il n'y a pas d'arbre, pas de pièce d'architecture qui soit strictement identique au modèle.

Le travail de Schlick n'a cependant pas été qu'une simple copie : des modifications ont été apportées, tel l'ajout de créneaux sur une tour. L'artiste avait l'habitude de « restaurer » les moules de ses modèles antiques [41], et une autre de ses œuvres, l'encrier du couple royal (*cf. supra*), n'avait été créée qu'à partir de croquis. À propos de la copie d'une aiguière, réalisée en 1852 par Elkington, la notice du V&A Museum (n° [1292A-1854](#)) indique ainsi :

Le corps de cette aiguière est une copie par galvanoplastie d'une pièce du potier d'étain français Francois Briot (vers 1550-1616). Le dessinateur danois, Benjamin Schlick, fournissait à Elkington des moules d'antiquités classiques et de la Renaissance et les 'améliorait' fréquemment. Le tronc de cette aiguière est plus long que l'original de Briot et l'anse plus droite.

Toutefois, une fois le modèle II d'Enderlein éliminé, et la notion de modifications acceptée, il reste à déterminer si la copie de Schlick est celle d'un modèle I, de Briot, ou III, d'Enderlein, même si ce dernier est rare et n'a jamais été signalé en France. La question est d'autant plus délicate que les deux sont difficiles à distinguer, les initiales FB ou CE mises à part. L'analyse de la partie gauche du médaillon apporte cependant des indices (*cf. annexe 7*).



Briot, Paris, Louvre



Enderlein II, Munich



Enderlein III, Dresde



Elkington, Londres (Royal collection)



Enderlein III, collection Bertram [66] (pl. 9)

Sur le modèle I de Briot, une sorte de feuille est placée au-dessus et à gauche de la coupe, nettement séparée de celle-ci. Sur le modèle II d'Enderlein, cette décoration est plus proche de la coupe et orientée vers le bas. Sur le modèle III, elle est encore plus proche et ressemble à une flammèche, transformant la coupe en lampe à huile ; c'est aussi le cas sur le modèle de Schlick. Sur ce modèle, le dôme des bâtiments jouxtant le bord gauche du médaillon se projette au niveau de la main tenant la coupe, comme sur les modèles II et III d'Enderlein, alors qu'il est au-dessous sur le modèle I de Briot. **Il en ressort que le modèle de Schlick semble dériver du modèle III d'Enderlein. Des éléments supplémentaires le rapprochent plus encore de la variante de ce modèle que possédait Fritz Bertram en 1917** [62, 66]. C'est en effet le seul où, comme sur le modèle de Schlick : 1) il n'existe aucune inscription auprès des figures ; 2) l'ombilic n'est pas cerné d'une bordure perlée ; 3) le Feu est à la verticale de la Tempérance avec une succession des figures du bord dans le sens horaire (cf. chapitre 6) ; 4) les initiales CE, présentes dans les cartouches de la Géométrie et de la Dialectique, sont absentes du socle de la Tempérance (cf. chapitre 3) ; 5) le fond n'est pas granuleux, mais hachuré [62] (p 48) : **Der Grund ist nicht gekörnt sondern schraffiert.**

En conclusion, les initiales CE présentes sur la copie de Schlick attestent que son modèle était d'Enderlein. L'absence de date à proximité de ces initiales dans le cartouche de la Géométrie caractérise le modèle III. De nombreux autres détails démontrent d'ailleurs qu'il ne peut pas s'agir d'un modèle II, d'autres encore, plus subtils, distinguent la copie de Schlick du modèle I, de Briot. Enfin, plusieurs éléments de cette copie ne se trouvent que sur la variante du modèle III de la collection Bertram. On devrait donc dire que **Schlick a copié une variante du modèle III d'Enderlein, dont l'original par Briot se trouvait au Louvre (collection Révoil). La référence au Louvre concerne l'original copié par Enderlein, et non pas l'exemplaire copié par Schlick.**

August Emil Braun

Né à Gotha en 1809, cet archéologue a fait l'essentiel de sa carrière à Rome, où il servit de guide en 1834 au jeune Prince Albert de Saxe-Cobourg-Gotha [20] (p. 18), avant que celui-ci n'épouse la reine Victoria, en 1840. Secrétaire de l'Institut prussien d'archéologie de Rome à partir de 1840, il a publié nombre d'articles et de livres [67-69], aidant également musées et collectionneurs dans leur quête d'œuvres d'art, antiques ou italiennes. Il est cité, en 1846, comme « célèbre archéologue », à propos de l'industrie de l'argenterie et de la dorure [70].

COLOSSALE MAGNETO-ELECTRISCHE MASCHINE
ZUM VERSILBERN UND VERGOLDEN. VON J.
HAMEL. (Lu le 25 septembre 1846.)



Noch muss ich hier erwähnen, dass der sich durch seine Liebe zur Wissenschaft auszeichnende Haupteigenthümer der berühmten Zeug-Druck-Fabrike zu Primrose bei Clitheroe, Herr James Thomson, als ich ihn im vorigen Jahr nach dreissig Jahren wieder besuchte, eben bei Herrn Woolrich eine magnetische Maschine bestellt hatte, um sie dem bekannten Archaeologen **Herrn Doctor Emil Braun** in Rom als Beweis seiner Erkenntlichkeit für ihm erwiesene Aufmerksamkeiten zu schenken. Diese Maschine ist bereits nach Rom abgegangen, und so kann also jetzt ein kleiner Wasserfall an der Tiber für uns metallische Copieen der mannichfaltigen merkwürdigen Erzeugnisse alter römischer Kunst anfertigen.

Énorme machine magnéto-électrique pour l'argenture et la dorure

Je dois encore mentionner ici que le principal propriétaire de la célèbre fabrique de Primrose près de Clitheror, James Thomson, qui se distingue par son amour de la science, venait juste de commander une machine magnétique à M. Woolrich au moment d'une visite que je lui faisais après 30 ans. C'était en vue de l'offrir au Dr. Emil Braun, célèbre archéologue à Rome, comme preuve de sa reconnaissance pour ses attentions envers lui. Cette machine est déjà partie à Rome, et c'est ainsi que désormais une petite cascade sur le Tibre peut nous fabriquer des copies en métal des nombreux produits remarquables de l'art romain antique.

Le 18 mai de cette même année 1846, il a écrit à George Elkington, pour lui poser des questions sur la galvanoplastie et lui demander une machine, avec un ouvrier qui l'aiderait à la mettre en place [35, 71].

Monsieur

M^r. John a bien voulu me permettre de me servir de son nom pour m'introduire chez vous, Monsieur en vous priant de m'honorer d'une réponse aux demandes suivantes :

1, Êtes-ce que je pourrais obtenir de vous une machine électro-magnétique, avec tous les services pour les travaux galvanoplastiques, et à quelles conditions ?

2, Pourriez-vous me trouver un homme du métier qui serait capable de m'installer une officine réglée selon ce nouveau système ?

3, Un ouvrier-pour être en mesure de permettre à une de mes gens de visiter votre établissement gigantesque ?

M^r. de ma part, je ne sais vous offrir que mes expériences en beaux-arts, auxquelles j'ai appliqué votre procédé avec un succès qui satisfait non seulement le public, mais les artistes-mêmes encore. En cas que vous voudriez profiter de mes faibles talents et de mes connaissances limitées, mais peut-être bien intéressées, je serais prompt de venir vous, visiter à Birmingham et d'entretenir ensuite une correspondance vive entre le monde des beaux-arts et la capitale de l'industrie. Je sais que M. Schlick est en ce, de vos proches d'excellents services et que vous avez reçu par son intermédiaire de nombreux modèles antiques fort curieux, mais quelquefois un troisième est capable de fournir les lumières non seulement de, une grande qui passe par le moment le premier fleuve.

En vous priant de vouloir bien excuser ma liberté, je me déclare

Rome 18 Mai 1846.

Emil Braun.

Archive of Art & Design, AAD-3-1979 PL 8, p. 133 (photographié sur place le 20/02/2013)

La réponse fut une proposition d'emploi dans la compagnie, afin de procurer à celle-ci des modèles pour la galvanoplastie [35]. L'Archive of Art and Design conserve la longue liste des modèles de Braun utilisés par Elkington durant la période 1846-51 [35]. Par ailleurs, il a été vu que son nom était associé à celui de Schlick lors de l'exposition de Birmingham de 1849 [21]: « moulds procured from the original, by Dr Emil Braun of Rome and Chevalier Schlick ». L'archéologue allemand et l'architecte danois avaient manifestement en commun leur amour des antiquités et leur intérêt pour les techniques modernes de reproduction.

Braun est mort à Rome le 12 septembre 1856.

Selon K. Jones, Braun aurait revendiqué, dans une lettre adressée à Elkington le 23 novembre 1850, avoir fait, lui aussi, une copie du plat du Louvre « pour la Reine », mais l'auteure constate qu'il n'y en a pas de trace dans les collections royales [20] (p. 276), [35].

In the mean time I am preparing some fine models, which I shall send you as soon as they are finished. Perhaps you will be pleased with them.

.../...

Plate in the library at Paris, executed for the Queen.

Of this plate I found a cast in the Ferdinandeum at Innsbruck, where the eight figures on the border are distinguished by the following inscriptions:

*1, Minerva. 2, Astrologia. 3, Geometria. 4, Arithmetica.
5, Musica. 6, Rhetorica. 7, Dialectica. 8, Grammatica.*

The four figures placed around the centre are called:

Terra - Ignis - Aer - Aqua.

On the bottom is also an inscription naming the artist, who is a German and as yet probably unknown as the author of this work of art:

SEVLPEBAT GASPAR ENDERLEIN.

Archive of Art & Design, AAD-3-1979 PL 12 (photographié sur place le 20/02/2013)

Toutefois, Braun n'a pas exactement écrit qu'il avait réalisé une copie pour la reine, et une interprétation différente peut être proposée. Le courrier portait sur ce qu'il préparait et soumettait à Elkington. Parmi ces projets, il y avait celui de copier l'exemplaire du *bassin de La Tempérance* du Ferdinandeum d'Innsbruck (cf. annexe 5, où ce modèle II est représenté). Il l'a rangé sous le titre de « plat de la bibliothèque de Paris, exécuté pour la reine ». Il peut donc faire allusion à la copie exécutée par Schlick et offert à la reine six mois avant cette lettre.

Le plat qu'il a décrit est manifestement un modèle II d'Enderlein, et le catalogue de 1869 de galvanotypes ne comporte pas plus de copie de ce modèle par Elkington (contrairement à *Franchi and Son*) que les collections royales [72] (cf. chapitre 3). Ainsi, le propos de Braun semble bien ne concerner qu'un projet, auquel Elkington, qui avait déjà réalisé une œuvre comparable, n'a pas donné suite.

Autres copies par galvanoplastie

Les données disponibles sont très fragmentaires. Le V&A Museum indique avoir acheté, 3 £, à *Messrs Franchi and Son* la copie d'un *bassin du Fils prodigue* ([REPRO.1856A-1](#)), dont le musée possédait un original (n° [2064-1855](#)). Sur celui-ci, le médaillon central est un émail de Limoges (cf. annexe 3) ; sur le galvanotype, c'est la figure de la Tempérance du bassin de Briot, dont le musée possédait également un exemplaire (n° [2063-1855](#)). Curieusement, et le registre du musée (1856), et le catalogue illustré des galvanotypes de ses œuvres [72], décrivent cette copie comme étant celle d'un plat de Caspar Enderlein (n° [5477-1859](#)). La reproduction ayant été achetée trois ans avant le prétendu modèle, il ne peut s'agir que d'une erreur. Cet avis, qui émane du V&A Museum lui-même, montre la faible fiabilité des informations sur les modèles utilisés pour la galvanoplastie. *Franchi and Son* a été racheté en 1874 par *Elkington and Co*. Un galvanotype du *bassin du Fils prodigue* produit par Elkington est exposé au Metropolitan Museum of Art de New York. Identique à celui produit par *Franchi and Son* reproduit dans le catalogue de 1873, il pourrait provenir du rachat de cette firme.



Bassin du Fils prodigue,
à gauche : Franchi & Son
(catalogue n° ['56.1](#))

à droite : Elkington
([met.museum](#), New York)

Médaille central de copies produites par Elkington, exposées
à New York : à gauche, [bassin du Fils prodigue](#) ; à droite,
[exemplaire](#) semblable au guéridon offert à la reine Victoria.

Trophée par [Stephen Smith](#)

À Londres, Stephen Smith a produit vers 1873 des trophées argentés, dont la disposition des figures est celle du modèle de Briot du V&A Museum. Le KGM de Bavière a réalisé des galvanotypes du bassin d'Enderlein sur lesquels l'image de la Vierge remplace celle de la Tempérance (modèle IIa) et de son aiguière, provenant de la Lorenzkirche de Nuremberg (cf. la fin du chapitre 3). Il en subsistait une centaine d'exemplaires en 1998, dont une aiguière exposée au musée de Dresde (n° 3466), qui l'avait achetée 30 marks en 1876 [73] (p. 96).

La galvanoplastie

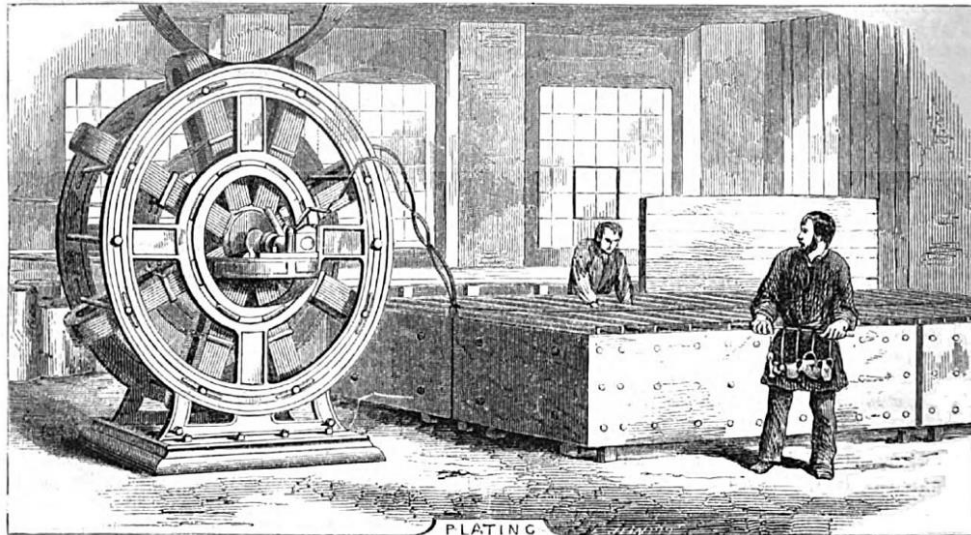
La galvanoplastie est un procédé permettant de recouvrir un alliage ou un matériau rendu conducteur d'une couche de métal, grâce à l'électrolyse d'un électrolyte contenant un sel de ce métal [74]. Un moule, relié au pôle négatif d'une pile, se recouvre d'un dépôt métallique, épousant les moindres détails de l'objet original. Ce n'est donc pas seulement une électrolyse, mais un moyen de reproduction d'un objet, ce qui est appelé de nos jours « électroformage ».

C'est le physicien russe, d'origine notamment prussienne, Moritz Hermann von Jacobi, qui, travaillant sur le fonctionnement de la pile Daniell, découvrit, en 1837 les procédés encore utilisés actuellement pour la galvanoplastie du cuivre [75, 76].

Expérimentant les effets du courant électrique sur des solutions de sels d'or ou d'argent, Henry et George Elkington en Angleterre et le Comte Henri de Ruolz-Montchal en France ont découvert qu'en substituant, aux solutions neutres ou acides des sels d'or et des sels d'argent, des dissolutions de ces mêmes sels en présence d'un excès de cyanure de potassium ou de ferrocyanure de potassium, il était possible d'obtenir un dépôt adhérent d'or ou d'argent sur l'électrode reliée au pôle négatif de la source de courant. Alors qu'ils ne se connaissaient pas, ils déposèrent un brevet la même année, 1840, le 27 septembre en Angleterre pour les premiers, le 19 décembre en France pour le second.

La première Exposition internationale des créations de l'art et de l'industrie, qui s'est tenue à Londres en 1851 dans le [Crystal Palace](#), fit connaître au public les premières réalisations en galvanoplastie, en particulier celles des frères Elkington, associés à leur cousin Mason [77] :

To produce an electro-deposited figure, the model of it is formed, and from this a mould of fine clay or plaster is taken, the interior of the mould being thus an exact counterpart of the exterior of the model. On this being placed in a trough containing a solution of copper, the mould is rendered conducting, and the metal, gradually deposited inside the mould, becomes, in its turn, an exact counterpart of the original model.



En France, Charles Christofle a commencé à exploiter le brevet des frères Elkington de dorure et d'argenture électrolytiques dès 1842. C'était le "plaqué argent", dont le succès permit de fonder en 1845 la société « Charles Christofle & Cie ». Après sa mort, en 1863, son fils et surtout son neveu, Henri Bouilhet, développèrent la galvanoplastie, façonnant le métal au moyen de moules en gutta-percha (une sorte de latex) selon le procédé de Jacobi. La société a réalisé une copie du bassin de Briot (*cf.* chapitre 3).

La Compagnie électro-métallurgique d'Auteuil, fondée en 1854 par Léopold [Oudry](#), était située 10, rue Félicien-David (alors Cuissard), puis 10 bis, avenue (alors route) de Versailles. On lui doit le revêtement de cuivre des fontaines de la place de la Concorde en 1861, de la reproduction de la colonne Trajane pour le musée de Saint-Germain-en-Laye en 1864 [78] (p.23), puis des réverbères à gaz de Paris, ainsi qu'une copie du bassin de Briot (*cf.* chapitre 3).



[Colonne Trajane](#) et [réverbère à gaz](#) par Oudry

Initialement, les piles étaient de faible capacité, les solutions de sels métalliques devaient être fréquemment renouvelées et les vitesses de déposition étaient lentes. Les objets reproduits étaient souvent de petite taille, telles des médailles. L'apparition de la « machine de Gramme » en 1871 permit d'obtenir un courant continu de forte intensité et la taille des objets reproduits put augmenter. La galvanoplastie fut ainsi largement utilisée pour l'Opéra de Paris : Charles Garnier indiquait, à propos de la dorure des statues des Renommées des façades latérales [79] :

Ces deux groupes ont été reproduits en galvanoplastie par M. Oudry, pour le prix très - modique de 25,000 francs les deux. Je dis très-modique, car ces groupes équestres ont, de la plinthe au haut des ailes des Pégases, près de 4 mètres de haut.



Les Renommées retenant Pégase (Eugène [Lequesne](#))

Les groupes décoratifs bordant la façade étaient également recouverts de métal par cette technique :



La Poésie (Charles [Gumery](#)). Galvanoplastie par Christofle [80] (p. 305)

Conclusion

Selon les spécialistes des œuvres produites par Elkington, Schlick aurait procuré au fabricant « *des moules à partir d'une copie en argent d'un plat du Louvre, fait à Nuremberg vers 1600 et signé par Caspar Enderlein* » [20] (p. 276). Cette origine, largement diffusée par l'Internet du fait de la célébrité du trophée de Wimbledon, mérite discussion.

Les originaux sont en étain. Des copies d'argent ont été signalées [58], au musée de l'[Ermitage](#) (Inv. n° [E 8756](#)), comme dans la collection de Sir T.W. Holburne (*cf.* chapitre 6), mais elles portent la marque de Briot. L'argent est le métal utilisé par Schlick, mentionné dans une lettre.

L'ordre des figures du bord de la copie de Schlick n'est pas celui du modèle II d'Enderlein, mais celui de Briot ou du modèle III d'Enderlein. L'argument n'est cependant pas décisif. En effet, lorsque la copie a été réalisée – entre 1846 et 1848 – le courant continu nécessaire à la galvanoplastie avait une puissance limitée, pouvant inciter à ne former que les figures : celles-ci auraient pu être copiées selon un modèle et assemblées ensuite selon un autre, tel celui de Briot que possédait le Louvre depuis son achat à Révoil en 1828.

Mais, des détails des figures – certains évoqués dans les ouvrages consultés, d'autres pas (la chouette de Minerve, les clefs de la Dialectique, etc.) – distinguent l'original de Briot du modèle II d'Enderlein et prouvent que ce n'est pas ce modèle qu'a copié Schlick, et il n'est d'ailleurs entré au Louvre qu'en 1873 [55, 56]. Les initiales CE placées sous le pied de la Dialectique, ainsi que l'absence de date à proximité des initiales du cartouche de la Géométrie, montrent que l'exemplaire copié était un modèle III d'Enderlein, modèle très rare, signalé uniquement en Allemagne. La copie de Schlick est semblable à une variante, seulement connue par celle que possédait Bertram à Chemnitz (à 80 km de Dresde) en 1917 [66] : l'absence de toute inscription, le remplacement du pointillé du fond par un hachurage, l'aspect du pourtour du médaillon central et l'absence des initiales CE sur le socle de la Tempérance caractérisent à la fois la copie de Schlick et cet exemplaire de Bertram du modèle III (*cf.* chapitre 3 et annexes 5 et 7). On ignore ce qu'il est devenu : signalé de nouveau en 1921 [62], il ne figure pas dans le livre publié par Bertram en 1967 [81]. On ignore surtout qui le possédait auparavant et si Schlick l'a vu (ou un semblable inconnu). Ses séjours en Allemagne [31], notamment en 1840-1841, attestés par la lettre de Metternich et par la presse [39], rendent cette éventualité possible. En tout cas, Schlick n'a pas copié un bassin du Louvre. Il a copié, sans doute en Allemagne, une variante du modèle III d'Enderlein. Le Louvre n'est donc mentionné qu'en raison de la célébrité de l'œuvre de Briot, qu'il était alors le seul musée d'une capitale européenne à posséder. Ainsi, lorsque Braun décrit à Elkington en 1850 un modèle d'Enderlein situé à Innsbruck, il le nomme *Plate in the library at Paris executed for the Queen*.

Incidemment, il a été trouvé une origine possible à l'erreur de la notice du musée du Louvre sur le [commentaire](#) de la copie en faïence du *bassin de La Tempérance* : Courajod enseignait à l'École du Louvre que l'art de la Renaissance venait des Flandres et d'Allemagne, et que l'Italie n'avait fait que suivre. Son enseignement a pu laisser des traces...



Galvanotypes d'après Schlick
(Coupes : [Royal collections](#) & [Minneapolis](#)
[Vénus au bain](#), [Hercule](#) : ventes publiques)

Annexe 3 : Autres œuvres attribuées à Briot ou discutées

François Briot était également graveur de **médailles**. Selon Fernand Mazerolle [82] :

Il est certain que François Briot mérite plus de célébrité comme potier d'étain que comme médailleur; ses médailles prouvent cependant qu'il avait une certaine habileté dans cet art.

Il les signait en gravant, soit « F. Briot », soit l'anagramme « F B » [83, 84]



FRÉDÉRIC, DUC DE WURTEMBERG. — 1597.

FRIDERICVS · D · G · DVX · WIRTEMBERG. — Buste à droite de Frédéric, duc de Wurtemberg, cuirassé et portant un collet et une écharpe; au-dessous du buste : 1597; derrière le buste : F·B. (François Briot).

Rev. DET · DEVS · TIBI · SECVNDVM · COR · TVVM · PSAL · XX. — Écusson aux armes du duc de Wurtemberg, timbré de trois casques avec leurs lambrequins et leurs cimiers.

Fonte ovale, 36/31^{mm} — Arg. Cab. de France.



[84]

**FRÉDÉRIC, DUC DE WURTEMBERG
DE 1593 à 1608.**

FRID · D · G · DVX · WIRT · & · EQVES · ORDIN · FRANCIÆ · ET · ANGLIÆ. — Buste à droite de Frédéric, duc de Wurtemberg, cuirassé et portant une collerette, une écharpe et le collier de l'ordre de Saint-Michel; au-dessous du buste : F·BRIOT.

Frappe, 45^{mm}. — Coin déposé au Musée de Montbéliard.

[83] (p. 207)



Frédéric de Wurtemberg [61] (p.30)



[84]

**JEAN-FRÉDÉRIC, DUC DE WURTEMBERG.
1609-1628.**

IOHANN · FRIDERIC · D · G · DVX · WVRT. — Buste à droite de Jean-Frédéric, duc de Wurtemberg, cuirassé et portant un collet et une écharpe; au-dessous du buste : F·B (François Briot).

Rev. CONSILIO · ET · CONSTANTIA. — Cartouche chargé d'un écusson aux armes de Wurtemberg et posé sur une console qui porte la date : 16-09; comme supports, deux femmes dont l'une porte une épée et l'autre une palme.

[83] (p. 207)



Johann Friedrich 1608-1628.

Médaille de plomb. Buste du duc à droite, cuirassé. Au verso, le Romain Mucius Scaevola tient une épée droite sur un autel en flamme, sur lequel figurent les armes du Wurtemberg. Au-dessous du buste : F·B. (passé en salle des ventes à [Düsseldorf](#))

Le bassin et l'aiguière de *La Tempérance* étant, avec les médailles, les seules œuvres signées par Briot, elles sont les seules authentifiées avec certitude. Le résumé de l'ouvrage de Demiani dans la *Gazette des Beaux-Arts* servira de préambule pour indiquer quelles sont les œuvres dont l'attribution est discutée, car **anonymes** [85].



BIBLIOGRAPHIE

FRANÇOIS BRIOT, CASPAR ENDERLEIN UND DAS EDELZINN

Par M. HANS DEMIANI ¹.



Ce livre, édité avec luxe et accompagné de cinquante planches hors texte en phototypie, est le plus important qui ait été consacré jusqu'à ce jour aux deux grands potiers d'étain, Briot et Enderlein. Il est divisé en trois parties, où l'auteur étudie successivement les œuvres de Briot, d'Enderlein et des principaux potiers d'étain qui travaillaient en Allemagne au xvi^e et au xvii^e siècle.

François Briot, né à Damblain en Lorraine, vers 1550, n'est, en réalité, ni Allemand ni Français ; on doit cependant le mettre au nombre des artistes français, car son nom n'a rien d'allemand, et plusieurs membres de sa famille ont été au service des rois de France.

1. Leipzig, Hiersemann, 1897. Un vol. in-4°. 144 pages avec 50 planches hors texte.

Briot s'établit, vers 1579, à Montbéliard, résidence habituelle de Frédéric de Wurtemberg, comte de Montbéliard; en 1585, ce prince le choisit pour son graveur de médailles, fonctions que lui confia également le comte Jean-Frédéric. Briot semble avoir mené une existence assez malheureuse, toujours à court d'argent et toujours en procès. Ses démêlés avec la justice ont un grand intérêt pour ses historiens; c'est, en effet, grâce à une pièce de procédure que l'on peut prouver que Briot est certainement l'auteur du bassin et de l'aiguière dits *de la Tempérance*, chefs-d'œuvre de la poterie d'étain de cette époque, et qu'il les avait exécutés avant 1601. La date exacte de ces objets importants est assez difficile à déterminer; ils ont dû être faits vers 1585-1590.

M. Demiani refuse de maintenir l'attribution à Briot d'un certain nombre de pièces bien connues; il ne considère point comme ses œuvres les vases du musée de Berlin, de la collection Demiani, de l'ancienne collection Bapst, la salière du musée de Dijon, l'une des aiguières du musée de Cluny, la fontaine de l'ancienne collection Stein (qu'il croit fausse) et la chope dite de Briot. Notons, toutefois, que les médaillons qui décorent ce dernier objet sont empruntés au *Bassin de Mars*, que M. Demiani croit français et de la fin du xvi^e siècle. Il assigne la même origine et la même date aux *Bassins d'Hercule*, de *Pirame et de Thisbé*, de *l'Enfant prodigue*, et à l'*Aiguière de la chaste Suzanne*.

La biographie d'Enderlein est une des parties les plus neuves du livre de M. Demiani, qui a découvert des documents inédits sur la vie du célèbre potier d'étain nurembergeois. Caspar Enderlein, né à Bâle en 1560, fut d'abord apprenti chez le potier d'étain Hans Friderich. En 1583 il quitta Bâle et s'établit à Nuremberg, où il se maria, devint maître (1586), et acquit le droit de bourgeoisie. Il y mourut en 1633, après avoir été, à deux reprises différentes, l'un des trois maîtres-jurés de sa corporation.

Enderlein a copié trois fois, en le signant, le *Bassin de la Tempérance* de F. Briot. Un pareil fait semblait tout naturel aux artistes du xvi^e siècle, qui n'avaient aucunement la notion de la propriété artistique. Il faut ajouter, d'ailleurs, que ces copies d'Enderlein ne sont point des reproductions serviles; il a interprété, parfois assez librement, le modèle créé par son rival. A propos de ces divers bassins, M. Demiani étudie longuement les poinçons qu'ils portent, et il arrive à démontrer qu'Enderlein n'a presque jamais fondu ses modèles lui-même; toute cette discussion est très intéressante. Parmi les œuvres d'Enderlein, M. Demiani examine successivement l'*Aiguière de la Tempérance*, l'une des *Aiguières de Mars*, l'*Assiette des Quatre parties du monde*, le *Bassin de la Chaste Suzanne*, le *Bassin de Loth et de ses filles*, celui de *Saint Georges*, l'*Assiette des Quatre saisons*, celle de l'*Aigle à deux têtes*. Il lui retire certaines pièces importantes, notamment le *Bassin de Diane et d'Actéon*, qu'il considère cependant comme une œuvre allemande (ne faut-il pas en rapprocher l'aiguière n° 5196 du musée de Cluny?), le *Bassin d'Adam et Ève*, et celui de *Mars*. Ce dernier, qui paraît français et de la fin du xvi^e siècle, est inspiré des compositions d'Étienne Delaune, de Théodore et de Jean-Théodore de Bry; il a plusieurs fois servi de modèle à Enderlein et à d'autres artistes allemands.

Dans la dernière partie de son ouvrage, M. Demiani retrace l'histoire de la poterie d'étain en Allemagne au xv^e, au xvi^e et au xvii^e siècle. Les principaux centres de cet art ont été, après Nuremberg, la Saxe, la Bohême, la Moravie et la

Silésie. C'est aux ateliers saxons qu'il faut attribuer deux pièces importantes du musée du Louvre : un broc décoré d'enfants et de figures debout sous des arcatures, et un bassin avec le médaillon d'Auguste I^{er}, électeur de Saxe.

L'ouvrage de M. Demiani est le résultat de longues et consciencieuses recherches. On y trouve, avec des documents inédits, un assez grand nombre d'idées nouvelles, qui perdent malheureusement une partie de leur valeur par suite d'un plan général très défectueux. En effet, au lieu de grouper les monuments dans un ordre logique, par époques et par ateliers, M. Demiani a placé dans la partie de son livre consacrée à Briot tous les étains qui jusqu'à présent avaient été attribués à ce maître, et, dans la partie consacrée à Enderlein, toutes les pièces où l'on avait jusqu'ici cru reconnaître son style. Ces anciennes attributions ayant le plus souvent été faites sans aucune critique, et les mêmes pièces ayant été données tantôt à Briot et tantôt à Enderlein, M. Demiani a dû parler de certains objets dans plusieurs chapitres différents, et s'est répété continuellement; son livre, par moments un peu confus, est assez pénible à lire.

On pourrait peut-être reprocher aussi à l'auteur d'avoir trop réduit le nombre des œuvres que l'on doit attribuer à Briot; il serait surprenant que l'auteur si habile du *Bassin de la Tempérance* eût si peu produit.

Enfin, M. Demiani a eu le tort de consacrer à peine quelques lignes à l'une des questions les plus intéressantes que soulèvent les monuments qu'il étudie : de quelle manière et jusqu'à quel point les potiers d'étain se sont-ils inspirés des modèles créés par les graveurs contemporains ? Un examen attentif des planches d'Étienne Delaune, notamment, fournirait matière à des remarques intéressantes.

Malgré ses imperfections, l'ouvrage de M. Demiani présente une importance considérable; il a sa place indiquée dans la bibliothèque de tous les travailleurs. Espérons que le savant collectionneur publiera bientôt son *Histoire générale de la poterie d'étain*, dont le volume que nous venons d'analyser ne constitue qu'une partie.

J. M. V.



Certaines interprétations ont depuis été revues. Selon Boucaud et Frégnac [86] :

On attribue à Briot la salière conservée au Musée de Dijon, ainsi qu'un autre chef-d'œuvre de l'*Edelzinn*, le bassin dit «de Mars»: aucun des exemplaires connus de la pièce ne porte cependant ses initiales; signalons qu'un des premiers historiens de l'*Edelzinn*, Demiani, en accordait la paternité à Caspar Enderlein⁸⁵. Sur ce bassin, le dieu Mars, ornant l'ombilic, est entouré de quatre médaillons portant les figures allégoriques: BELLVM, INVIDIA, PAX et ABVNDANTIA, d'après Delaune; sur l'aile alternent les Quatre Continents (que l'on retrouve d'autre part, avec des variantes, sur l'aiguière de la Tempérance due à Enderlein) et les effigies de ces grands hommes de guerre que furent Cyrus, Alexandre le Grand, Jules César et Ninus, ici encore inspirés d'estampes de Delaune. Quant à l'aiguière assortie au bassin, elle ne porte pas, elle non plus, les initiales de François Briot. Toutefois, le fait que les inscriptions accompagnant les allégories de la Guerre, de la Paix et de l'Abondance soient rédigées en français (alors que sur le bassin, elles le sont en latin) atteste bien son origine – sans garantir toutefois qu'elle soit l'œuvre de Briot.

Ces autres œuvres seront simplement citées, avec quelques repères iconographiques et bibliographiques.



1366. Salière en étain, de forme cylindrique, œuvre de François Briot. XVI^e siècle.

La base de cette charmante composition est ornée de rinceaux. Six cariatides à gaines et double face supportent la partie supérieure destinée à recevoir le sel et entourent la figure de Minerve casquée, tenant de la main droite une lance, la main gauche appuyée sur un bouclier. La partie supérieure est décorée d'oves et d'arabesques.

Haut. 0,11 c. [87]

Salière ronde. Décor en relief. Six personnages en termes soutiennent la coupe. Au centre du pied, figure de guerrier vêtu à l'antique. Attribuée à François Briot, Montbéliard, vers 1600. H. 11 cm. Musée des Beaux-Arts, Dijon. [86]

Des exemplaires du **bassin de Mars** sont exposés à Dresde, Berlin, Genève, Florence, Oxford, Los Angeles. Il en est passé dans les salles des ventes, telle celle de Helbing en 1916 [88], et il en passe encore. On peut noter que, par rapport à la figure de Mars dûment orientée, les autres motifs subissent une rotation d'un exemplaire à l'autre, comme sur le *bassin de La Tempérance* (cf. annexe 1). Ainsi, Mars est-il tantôt surmonté du trophée séparant la figure de l'Europe de celle de Jules César (Dresde, Berlin, Los Angeles), tantôt de la figure de Jules César (Genève), tantôt de la figure de l'Asie (Florence, Oxford, [Wetzlar](#)).



[Dresde](#) (KGM n° 36812)



[Berlin](#) (KGM n° 90.200)

photographie du 01/05/10 et [61] (p. 105)



[Genève](#)



Aiguière (ici, à couvercle) et bassin de Mars. Remarquer l'extraordinaire précision de détails en rappelant qu'il n'y a sur ces objets aucune reprise en ciselure. Attribués à François Briot, Montbéliard, vers 1600. H. de l'aiguière: 27,8 cm; Ø du bassin: 48,8 cm. Museo Nazionale del Bargello, Florence.

[86]

Turin, [Palazzo Madama](#)
[bassin](#) et [aiguière](#)



Les pièces présentées ci-dessus, à gauche, faisaient partie de la collection de Louis Carrand, débutée au début du XIX^e siècle par son père, Jean-Baptiste Carrand, archiviste à Lyon. Elles furent exposées dans cette ville en 1827, ce qui constitue la première occurrence retrouvée de l'exposition d'une œuvre de Briot [89]. La collection fut léguée par Louis Carrand au musée du Bargello à Florence en 1888 [90].

2. Aiguière avec son bassin, en étain doré, par François Briot, potier du XVI^e siècle. A M. CARRAND.

[89]

— **Aiguière en étain. Travail de Briot, xv^e siècle. France. Dans les médaillons: la Paix, la Guerre et l'Abondance.**

[90]



Louis Carrand

L'attribution à Briot du *bassin de Mars* est discutée [91], l'œuvre n'étant pas signée. Le catalogue de la collection Sauvageot du musée du Louvre la laisse anonyme [53] (p. 176) :

722.— Grand Bassin à bord plat, composé de seize médaillons

Dont huit représentent chacun un personnage, au-dessous duquel est écrit : *NINVS. AFRICA. CYRVS. AMERICA. ALEXANDER MAGNVS. EVROPA. C. IVLIVS CÆSAR. ASIA.*

Les huit autres médaillons sont composés d'arabesques.

Sur l'ombilic, *Mars* assis, casqué, et tenant un glaive de la main droite. Il est entouré d'une bordure bombée, composée de quatre caissons contenant chacun un personnage qualifiant : *BELLVM. INVIDIA. PAX. ABVNDANTIA.* Chacun de ces médaillons est séparé par une arabesque.

Cette dernière bordure est cerclée par une frise dans laquelle se trouvent, entre autres choses, *huit Amours montés sur des chèvres.*

Diam. 0,49.

Un meuble fait en 1600 et qui se trouve à Montbéliard, ville où Briot travaillait à l'époque, va cependant dans le sens de cette attribution [92] (p. 156), qui apparaît donc probable.

L'hôtel de ville de Montbéliard conserve un dressoir de grand format, en bois de noyer, dont le buffet central s'ouvre à trois vantaux. Le tout est surmonté d'un immense couronnement ou dossier à deux panneaux, séparés par trois cariatides. Le cartouche du couronnement porte l'inscription suivante en lettres capitales romaines dorées : *Jeremie Carlin, agé de quatorze ans, d'un burin apprentif a gravé cest ouvrage. Dieu qui a mis en luy ladresse et le courage, le surhasse en cest art sur tous ceux de ce temps, 1600* ². Les cinq panneaux représentent des figures guerrières assises, chacune portant une inscription : celles du couronnement, *Europa* et *Bellum*; celles du buffet, *Cyrus*, *Africa* et *Alexander magnus*. Ces divers sujets sont la reproduction exacte des bas-reliefs en étain de François Briot. Briot était de Montbéliard et travaillait dans cette ville, comme graveur en médailles, précisément entre 1596 et 1615 ³. Il est donc permis de croire que c'est lui qui a fourni à Jérémie Carlin le dessin des cinq panneaux du dressoir. Peut-être même pourrait-on lui attribuer le dessin de la frise des tiroirs et des petits panneaux à grotesques placés aux deux extrémités du buffet. Ces grotesques se retrouvent exactement dans le bassin du Louvre. (N° 280.) Nous signalons ce détail aux chercheurs qui s'occupent des œuvres et de la personnalité encore bien obscure de François Briot.

2. Renseignement fourni par M. le comte de Soultrait, qui a bien voulu photographier pour nous ce dressoir.

3. Notice de M. Aug. Castan, 1879.



L'attribution à Briot du modèle des décorations du buffet conduirait à une tautologie s'il n'était avéré que le meuble a bien été réalisé par un jeune artisan de Montbéliard [93] :

Carlin (Jérémie), menuisier-ébéniste. Montbéliard (Doubs) et Serre (Isère), xviii^e s.

Fils du menuisier Jean Carlin. Le 6 décembre 1604, il épousa Cattin Paillet dont il eut Barbe (2 octobre 1604), Suzanne (5 juillet 1607) et Marie (1^{er} février 1610). En 1604, il faisait partie de la corporation des menuisiers de Montbéliard d'où il disparut vers 1610. De 1626 à 1639, il résida à Serre.

En 1600, il exécuta un grand dressoir en noyer, aujourd'hui à l'Hôtel de Ville de Montbéliard, orné de cariatides et de panneaux sculptés d'après les modèles de François Briot. Il signa ce chef-d'œuvre corporatif :

*Jérémie Carlin, âgé de quatorze ans,
D'un burin apprentif a gravé cest ouvrage,
Dieu qui a mis en lui l'adresse et le courage
Le surhausse en cest art sur tous ceuz de ce temps,
1600.*

En 1604, il fit deux portes et un plancher à l'Hôtel de Ville de Montbéliard où il travaillait encore, en 1605, avec son père et d'autres menuisiers. En 1626, les religieux de Saint-Antoine en Dauphiné lui commandèrent un tabernacle en noyer garni de figures pour le maître-autel du monastère (300 l.). Le travail fut terminé le 18 mars 1628 : il décore aujourd'hui la chaire de l'église de Roybon (Isère). En 1639, il exécuta le buffet d'orgue de l'église du même monastère (240 l.), buffet qui se trouve actuellement à l'église Saint-Louis de Grenoble.

L. Nardin et J. Mauveaux. *Histoire des corporations d'arts et métiers des villes et comtés de Montbéliard*. Paris, 1910, t. I^{er}, p. 423 et suiv. — P. Brune. *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la Franche-Comté* (en préparation B. A.). — Dom H. Dijon. *L'église abbatiale de Saint-Antoine en Dauphiné*. Grenoble et Paris, 1902, p. 199, 205, 223 et 226.

L'aiguière associée au *bassin de Mars* porte, au-dessous d'une rangée de satyres, les allégories de la Paix, de la Guerre et de l'Abondance (cf. *supra*, collection Carrand et, chapitre 2, l'aiguière de la collection Révoil du Louvre¹⁷).



Marburg, Universitätsmuseum
für Kunst und Kulturgeschichte,
Inv.-Nr. 3923

„Kanne zur Marsschüssel. François Briot“



**Prague. Ancienne
collection Lanna,**
[61] (pl. 25)



KGM de Nuremberg
[94] (fig. 134, p. 114)



L'Abondance (ancienne collection Lanna) [61]



Paul Richer. *Tres in una*

¹⁷ Révoil a conservé la forme de son aiguière dans le tableau du musée Granet à Aix-en-Provence, mais pas sa décoration (cf. chapitre 2). Celle-ci se retrouve en revanche sur l'attribut de la Renaissance dans l'œuvre *Tres in una* de l'artiste et anatomiste Paul Richer, exposée à la mairie du 8^e arrondissement de Paris.



[Los Angeles](#) County Museum of Art (LACMA)



Mascaron séparant les allégories de la Famine et de la Paix ([Oxford](#))



La Paix et l'Abondance, la Guerre et la Famine, représentées d'une manière allégorique.



Allégories des continents ([Oxford](#))

Toutes ces figures ont pour modèle ou sont clairement inspirées des gravures d'Étienne Delaune (cf. annexe 4).



Figures de guerriers de l'antiquité ([Oxford](#))



Médailon central ([Oxford](#))

Si l'on retient que ce bassin est l'œuvre de Briot, deux questions au moins se posent : pourquoi n'est-il pas signé ? Comment expliquer le contraste entre les copies nombreuses et assez fidèles de gravures de Delaune qui s'y trouvent et leur quasi-absence du *bassin de La Tempérance* ? La première question sera abordée à la fin de cette annexe. Quant à la seconde, les seules figures réellement semblables ne se retrouvant que dans les allégories des Éléments du *bassin de Pyrame et Thisbé* (cf. *infra*), celle-ci pourraient être issues de gravures perdues, mais pas d'œuvres connues de Delaune, à l'exception de l'Air, contrairement à ce qu'ont avancé des conservateurs de musées français.

La figure de Mars se retrouve également sur d'autres objets que le bassin, telles des bouteilles, plates comme dans l'ancienne collection du prince Soltykoff [86], ou carrées, ou encore des poudriers destinés à sécher l'encre (*Streusandbüchse*). Elle peut aussi être isolée, sous forme de plaquettes (cf. *infra*) ou de médaillon, comme celui du Metropolitan Museum of Art de New York.



Bouteille plate sur piédouche à base rectangulaire, réalisée à partir des moules du bassin et de l'aiguière de Mars. Par François Briot (?), Montbéliard, vers 1600. H. 45 cm. Anc. coll. du prince Soltykoff. Coll. privée, Paris. [86]



Bouteille carrée.
Kunstsammlungen der Veste [Coburg](#)
(HA.1422)



Poudriers à sable. Kunstgewerbemuseum de [Dresde](#) (n° 30279)



Médailion de Mars ([New York](#), Met)

Cette récupération de motifs décoratifs sur d'autres objets a également été observée pour le *bassin de La Tempérance*, comme sur cet encrier de la collection Demiani, où figurent les allégories des quatre Éléments [95] (p. 4b) :



Encrier. Kunstgewerbemuseum de [Dresde](#) (n° 30278)

Des **plaquettes** sont également attribuées à Briot :

- dans la collection Ritleng [65] ([pl. IX, n° 37 et 38](#)) : la Géométrie (avec trois doigts visibles à la main droite et sans initiale ni date derrière celle-ci), et la Grammaire.



Des formes semblables, non attribuées, se retrouvent dans la collection d'Arthur [Löbbecke](#) en 1925.



- dans la collection Demiani [61] (pl. 13, n° 1 et 2) : le Feu et la Terre (avec le même personnage à gauche, sous le cerf bondissant que sur le bassin de Briot).



Des motifs, légèrement modifiés, du *bassin de Mars* se retrouvent également sur des **canettes**, fondues par Isaac Faust, notamment présentes au Petit Palais à Paris (en deux exemplaires), à Berlin, Genève, Londres, Oxford. Elles ont donné lieu aux commentaires suivants [96] (p. 1101), [97] (p. 476) :

Tandis que l'aiguière et le bassin de la Tempérance au poinçon d'Isaac Faust sont fort rares, une *canette*, sortie de son atelier, existe en un certain nombre d'exemplaires¹ (fig. 161). De forme tronconique, à couvercle bombé se terminant par un bouton, elle montre sur ses pans 3 médaillons ovales ornés de figures allégoriques, accompagnées des inscriptions PATIENTIA — SOLERTIA — NON VI. Mantz² fait l'observation que ces trois inscriptions réunies en une seule donnent la noble formule : Patientia, solertia, non vi, qui prouvent qu'en plein XVI^e siècle certaines âmes comprenaient déjà que la force n'est pas la vraie loi de ce monde. Isaac Faust a emprunté ces trois figures à trois figures du bassin dit de Mars de François Briot, en y mettant quelques petites modifications. L'Afrique est changé en Patientia, l'Europe est devenue Solertia, l'Asie est employée pour la figure accompagné de l'inscription Non Vi. Le couvercle est orné de grotesques, l'anse affecte la forme d'une cariatide de femme.

1. Par exemple à Berlin (Musée des Arts Décoratifs K. 4548), Bruxelles (Musée des Arts décoratifs 1123), Zug (271) Karlsruhe (Musée d'Arts décor. 520), Stuttgart (Landesgewerbemuseum); c'est l'exemplaire de ce dernier, d'après une photographie mise gracieusement à notre disposition par la direction, que nous reproduisons par la fig. 161.

2. Mantz, *Gazette des Beaux Arts* XIX (1865), p. 476.

La *Gazette des Beaux-Arts* a donné, dans une de ses livraisons précédentes (voir page 194), la gravure d'une canette d'étain, dont M. Dutuit possède deux exemplaires. Les flancs de ce petit vase sont décorés, non-seulement d'arabesques d'un goût charmant, mais encore de trois médaillons représentant des figures couchées dans des paysages. Chacun de ces médaillons porte une inscription, et ces trois inscriptions réunies en une seule donnent la noble formule : *Patientia, solertia, non vi*, qui prouve qu'en plein XVI^e siècle, certaines âmes comprenaient déjà que la force n'est pas la vraie loi de ce monde. Par le style des figures et le sentiment général de la décoration, ces deux pots à bière rappellent singulièrement l'aiguière et le bassin de François Briot. Et en effet ils sont de lui. Au-dessous d'une des canettes de M. Dutuit est gravée une armoirie de fantaisie qui se compose d'un cercle surmonté d'une couronne, et au milieu duquel est un compas entr'ouvert. Une rosace est figurée entre les deux branches du compas, et de chaque côté sont deux lettres significatives, un F et un B. Restituons donc à François Briot une œuvre qui lui appartient par le goût de l'ornement et la finesse de l'exécution.

Leur attribution reste incertaine aujourd'hui. Ainsi, à titre d'exemple, le musée de Genève présente-t-il l'œuvre comme « canette dite de Briot », ne gardant de certain que le nom du fondeur de leur exemplaire : Isaac Faust. Toutefois, au-delà des aspects stylistiques, le fait que beaucoup d'autres exemplaires, comme ceux de Strasbourg, Dresde, Berlin, Oxford, des anciennes collections Lanna ou Bertram, portent, comme le *bassin de La Tempérance*, le poinçon d'Isaac Faust avec celui de Strasbourg, donne du crédit à cette attribution à Briot et, partant, à celle du *bassin de Mars*, dont certaines figures sont identiques.

L'ancien conservateur du musée de la ville de Strasbourg, Adolphe Riff, a distingué les exemplaires en fonction du poinçon de contrôle de qualité de Strasbourg (cf. chapitre 4) [98] :

b) *Canette à décor en relief.* (Pl. III). De forme tronconique, à couvercle bombé se terminant par un bouton, elle montre sur la panse trois médaillons ovales ornés de figures allégoriques, accompagnées des inscriptions PATIENTIA – SOLERTIA – NON VI. Isaac Faust a emprunté ces trois figures à trois figures du bassin dit de Mars de François Briot, en y mettant quelques petites modifications. L'Afrique est changée en Patientia, l'Europe est devenue Solertia, l'Asie est employée pour la figure accompagnée de l'inscription Non Vi. Le couvercle est orné de grotesques, l'anse affecte la forme d'une cariatide de femme. Une douzaine d'exemplaires de cette canette sont connus :

Poinçon 1 F et fleur de lys. (N^{os} 3 et 35). Musée des Arts Décoratifs, Strasbourg (Inv. N^o XXIV 56). Acquisition 1924. Provient de la collection Georges Spetz à Issenheim. C'est l'exemplaire que nous reproduisons. – Musée des Arts Décoratifs, Dresde, ancienne collection Demiani. – Un exemplaire se trouvait à l'Exposition d'Augsbourg 1886. (N^o 657 du catalogue).

Poinçon 1 F et demi-fleur de lys (N^{os} 2 et 35). Musée des Arts Décoratifs, Berlin (K. 4548).

Poinçons 1 F et écusson de la ville. (N^{os} 7 et 35). Musée de Colmar. – Musée des Arts Décoratifs de Paris, de Bruxelles (1123) et de Karlsruhe (520). – Museum vaterländ. Altertümer, Stuttgart. – Anc. collection Lanna, Prague. – Anc. collection Nestel, Stuttgart (vente 1917). – Collection Bertram, Chemnitz (1924).



Canette de la collection Ritleng (pl. XXX, n^o 130)



Strasbourg, musée des Arts décoratifs
(achat de la collection Spetz) [98]

Dresde, n^o 4477
musée des Arts décoratifs

Berlin, KGM
(photographié le 01/05/10)
3 Humpen K 4548
Frankreich, um 1600

Collection [Lanna](#), n° 326Collection [Nestel](#), n° 9 [88]

Collection Bertram [81] (pl. 75)

[Londres](#), V&A

Genève (14/11/10)

Poinçon de qualité de
Strasbourg et de maître
d'Isaac Faust de
l'exemplaire de Bertram

Paris, Petit Palais (08/10/11)

[Oxford](#)Poinçons de la ville de
Strasbourg et d'Isaac Faust
sous l'exemplaire d'[Oxford](#)Armoiries de la ville de
Strasbourg. Delaune,
Linzeler [99] n° 404 ([Louvre](#))

D'autres œuvres sont d'origine encore plus discutée, tels le bassin et l'aiguière, dits de l'*Histoire de Suzanne*, le *bassin d'Adam et Ève*, ou celui du *Fils prodigue*.

Sur l'exemplaire du *bassin du Fils prodigue* que possède le V&A museum à Londres, le médaillon a été remplacé par un émail. Sur sa copie par galvanoplastie, celui-ci a été remplacé par l'allégorie de la Tempérance de Briot :



Bassin du Fils prodigue : à gauche, [Londres, V&A](#) (n° 2064-1855) ; à droite, copie par [Franchi and Son](#) (cf. chapitre 3 et annexe 2 : Autres copies par galvanoplastie)

La collection Rullier, dispersée à l'hôtel Drouot en février 2012 (cf. la fin du chapitre 4), comportait un bassin semblable à celui du V&A museum, mais où le motif central est une allégorie de la Justice tenant une épée et une balance.



Ancienne collection [Rullier](#), n° 102

Ancienne collection Demiani [61] (pl.18)

La collection Demiani comportait un bassin également orné de scènes de l'histoire du Fils prodigue. Elles sont sur le bord et surmontent des scènes différentes, tirées de l'histoire de Suzanne au bain. Une allégorie de la Force est placée au centre. Légué au musée de Dresde en 1911, ce bassin a été détruit durant la seconde guerre mondiale [100]. Il en existe un autre exemplaire à [Budapest](#), dont l'analyse par Piroska Weiner est un modèle de rigueur [100] :

LE PLAT DE LA FORCE. UN PLAT D'ÉTAİN FRANÇAIS DU XVI^e SIÈCLE AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

Le Musée des Arts Décoratifs conserve un objet remarquable par sa qualité, unique en son genre. Cet objet est un plat d'étain rond, d'un diamètre de 46 cm, fait au moule et orné de bas-reliefs. (N° de l'inv. 10.915) (fig. 1.). Sur le double ombilic très en saillie on voit la figure allégorique de la Force, et sur la bande entourant celui-ci, un décor grotesque composé de mascarons et de demi-figures de nus alternant entre des rinceaux se ployant en volutes. La bande suivante dans l'ouverture du plat représente l'histoire de Suzanne au bain et le marli porte les scènes de l'histoire de l'Enfant prodigue (fig. 2, 3, 4, 5, 6). Au plat a dû appartenir aussi une aiguière. Le poinçonnage est absent. On lit dans la revue „Művészi Ipar" (No 1, 1885-1886, p. 26), dans l'article rendant compte des acquisitions nouvelles du Musée National des Arts Décoratifs : „... les objets cités sont complétés par un plat ... Le plat date du XVI^e siècle et est probablement un travail allemand ... Le dessin extraordinairement gracieux des feuillages et des visages de mascarons, recouvrant le centre, ainsi que la perfection de la fonte témoignent de l'habileté de son maître."

La fiche d'inventaire datant de 1885, désigne le plat comme un travail allemand du XVI^e siècle.

La publication intitulée „Les collections du Musée National des Arts Décoratifs" (Budapest, éd. du Musée des Arts Décoratifs, 1926, fig. 119), le dit une oeuvre allemande du XVII^e siècle. Toutefois certains traits du plat, s'opposant aux constatations de ci-dessus, éveillèrent l'attention des chercheurs récents qui commencèrent à douter de la justesse de ces attributions. L'étude présente propose de mettre en ligne quelques arguments y relatifs.

*

Le plat est une fonte faite au moule, donc son étude demande avant tout la recherche de ses analogies, sa moule ayant été fait sans aucun doute pour en couler plusieurs exemplaires. Nous avons heureusement réussi à trouver quelques références y relatives. La littérature spécialisée tient compte des analogies ou variantes de notre plat les suivantes :

1.) Un exemplaire parfaitement analogue jusque dans ses pailles, est publié dans l'ouvrage de Hans Demiani: François Briot, Caspar Enderlein und das Edelzinn (Leipzig, 1897, Pl. 18). La seule différence entre les deux plats est que l'ombilic est dans notre plat autrement axé par rapport au marli. Ce plat se trouvait en 1897 encore dans la collection Demiani de Leipzig. En 1911 il est passé dans la collection du Museum für Kunsthandwerk de Dresde. Par une lettre du 11 juillet 1957, le Musée nous a communiqué que le plat fut détruit pendant la seconde guerre mondiale.

2.) Le South Kensington Museum de Londres conserve un plat d'étain de taille un peu plus petite (diam. de 44,7 cm.), dont le marli représente, à l'exception d'une seule, les scènes parfaitement analogues de l'histoire de l'Enfant prodigue (la scène de l'abbatage du veau y fait défaut). (Demiani: op. cit. Pl. XIX).

3.) A ce qu'il paraît, un exemplaire du plat fut vendu en 1893 à la vente de la collection de Germain Bapst. La catalogue de la vente en écrit : „Travail français du temps de Charles IX. Pièce considérée comme unique en son entier. Un fragment en est exposé au Kensington museum de Londres. Diam. 46 cm. Nous ne sommes pas en mesure de suivre les traces de son

sort. Selon les lettres que nous avons échangées avec le Louvre et le Musée de Cluny, il n'est pas passé dans aucun de ces musées mais il ne pourrait être indéniable avec notre plat non plus pas vu que celui-ci fut inventorié au Musée des Arts Décoratifs de Budapest déjà en 1885.

4.) Un plat d'étain d'un diam. de 46 cm. se trouvant dans la collection Vieweg de Braunschweig. Le marli porte les mêmes scènes de l'histoire de l'enfant prodigue, or l'ouverture du plat est lisse avec au centre un cartouche vide dans un petit médaillon circulaire. Donc seul le marli est analogue. (Demiani : op. cit, p. 98, note 247).

5.) Gustave Revilliod, dans une lettre adressée à Germain Bapst (Bapst Germain : Études sur l'étain. Paris, 1884, p. 280), écrit, en parlant d'un plat d'étain rond orné de bas-reliefs : "... moi-même, j'en ai une, avec les scènes de l'enfant prodigue..." Il est possible qu'il parle d'un plat semblable.

En dehors des plats que nous venons de citer, la littérature ne tient compte d'aucun exemplaire. Malgré que Bapst et Berling ainsi que Demiani et autres s'occupent amplement du plat et de ces specimens connus, il est surprenant qu'on ne trouve nulle part une mention de l'exemplaire du Musée des Arts Décoratifs de Budapest.

A l'analyse de notre plat des arguments de plus en plus nombreux viennent plaider en faveur du fait qu'il n'est pas un travail allemand du XVII^e siècle, comme il a été considéré et publié mais un travail français bien plus ancien et contemporain du plat qui a disparu à Dresde, et qui est sorti du même moule.

1.) Nous alléguons en premier l'argument décisif : dans la scène on voit inscrit le mot français Force nettement discernable à la loupe, bien que fort fruste. Donc pas Fortitudo, comme le dit notre fiche d'inventaire (fig. 2).

2.) Un argument de force probante est que ce même détail suit décidément les prescriptions iconographiques populaires proprement françaises et non celles de l'iconographie latine en coutume chez les maîtres allemands et italiens. Le Dictionnaire de la Fable (Fr. Noël, Ed. Le Normant, Paris, 1810) décrit par exemple la représentation de la Force par les mots suivants : „Les anciens l'honoraient comme une divinité, fille de Thémis et soeur de la Tempérance et de la Justice. On la représente sous l'emblème d'une femme armée en Amazone, qui d'une main embrasse une colonne et de l'autre tient un rameau de chêne. Le lion est son attribut le plus ordinaire.” Il le décrit donc exactement comme la scène centrale de notre plat. Il convient de mentionner que dans les iconographies allemandes la figure de la Force ne figure absolument pas, dans celles de langue latine on rencontre la Fortitudo, mais la Fors très rarement. (Giotto par exemple représentait la Fortitudo dans sa série de fresques de la Chapelle de l'Arène à Padoue.)

3.) Les mascarons alternant avec les figures de demi-nus sur la bande grotesque du marli, ainsi que les masques disposés dans des cartouches, de la bande suivante, sont les répliques exactes des figures de mascarons, d'Atlantes ou de Caryatides, connus par les meubles français de l'époque.

Bien que le maître n'ait fait que marquer les détails architecturaux représentés, on y voit apparaître les divers éléments caractéristiques de l'architecture française du moyen âge : la tourelle, les arcs à triple cintre, les pilastres cannelés, typiques de l'art du meuble de l'époque, particulièrement des



Fig. 1. Le plat de la Force

ateliers de Lyon. Les costumes représentés, bien qu'ils soient fortement stylisés, sont, en leurs grandes lignes, les costumes des seigneurs et surtout du peuple français du milieu du XVI^e siècle.

4.) Un argument d'ordre technique qui prouve que notre plat a été coulé du même moule que celui de Dresde, est l'identité des pailles du périmètre des ombilics, ainsi que le fait que leur ombilic ne sont pas „dans l'axe” tel que la photographie du plat de Dresde permet de le distinguer. Ceci indique que le moule, du reste techniquement parfait, avait eu sur le périmètre de l'ombilic un défaut : il n'était là pas tout à fait conique et il a par cela trop aminci le périmètre du disque médian. Par conséquent tous les exemplaires du plat se sont à cet endroit facilement usés et cassés, le disque central s'est relâché, il s'est détaché du plat et fut resoudé souvent d'une manière dilettante et impropre. Ces traces de la soudure grossière sont visibles aussi sur la photographie. (Bapst : op. cit. p. 250 : „... sur toutes les épreuves que nous avons eues entre les mains, l'ombilic était détruit.” ..). Par contre la paille permet d'établir l'existence d'un moule commun, notamment un moule de métal finement ciselé, ou en pierre, caractéristique des anciens maîtres français.

5.) Notre supposition se trouve indubitablement attestée aussi par l'analyse chimique, indispensable dans de pareils cas. Résultat de l'analyse chimique :

(effectué le 16 décembre 1957, par M. Béla Galgóczy, fonctionnaire de l'Institut de Recherches de l'Industrie Minière)

Sn	97,71 %
Pb	0,15 %
Cu	1,47 %
Zn	0,40 %

La matière du plat est donc un étain très fin, presque pur. Son teneur en plomb est loin au dessous de la proportion 10:1, accordée au «Feinzinn» par l'épreuve de Nuremberg, et adoptée dans toute l'Europe Centrale.

Ce degré de pureté est rarissime. Tout le territoire linguistique allemand, y compris l'Autriche et la Tchécoslovaquie s'est tenu au titre de Nuremberg. En Transylvanie, depuis la diète de Gyulaférvár et la limitation de 1625 de Gabriel Bethlen, on employait aussi la proportion 6 : 1. Seuls les potiers d'étain français ont employé le titre de ci-dessus, particulièrement dans la platerie. Les potiers d'étain de Limoges furent autorisés à mêler l'étain de 3,8% de matières étrangères, et ceux de Montpellier par exemple, de 4%,¹ tandis que pour notre plat son fabricant n'a utilisé pas même cette petite quantité matières, ce qui indique qu'il voulait faire merveille (H. J. L. J. Massé : *Chats on Old Pewter*, Londres, 1911, p. 109).

7.) Finalement, il convient de prendre en considération que le plat ne porte pas de poinçon, et qu'en France, un édit de 1643, de Louis XIII prescrivit l'obligation du poinçonnage des objets d'étain.

Il est ainsi prouvé que le plat est un travail français et qu'il date du XVI^e siècle. Reste encore à établir sa place dans l'histoire de l'art français.

L'art de la fonte artistique a, en France, un grand passé, or dans le cas de notre plat on ne saurait partir que d'un groupe de plats d'étain analogue, en

¹ B. A. Douroff : *Étains français*. Éditions Charles Massin, Paris, 7. p : „En moyenne, l'étain fin ne pouvait contenir plus de 5 p. 100 d'alliage.” ..

premier lieu du célèbre trésor du Louvre, le fameux plat de la Tempérance du grand François Briot. Le trait le plus caractéristique de ce chef d'œuvre de l'art décoratif renaissant français, qui crée un style et fait époque, est la structure et la composition lucides, consciemment présentée avec une grande science plastique et une sûreté technique, mais avec certaine froideur savante et distante.

La littérature abondante, mais à cause des nombreuses contradictions **incertaine**, sur l'activité des Briot, expose les données sur la vie de cette famille d'artistes. La famille donnait plusieurs orfèvres, potiers d'étain, graveurs sur cuivre, graveurs de médailles et de cachet dont le premier fut Didier Briot, qui mourut encore avant 1543 à Damblain, en Lorraine. Nicolas Briot graveur de médailles, le membre le plus illustre de la famille, s'est élevé sous Henri IV au rang de «tailleur et graveur général des Monnaies de France», puis entre

Fig. 2. Diam. 6,5 cm.

1627 et 1631 à Londres, dans la cour de Charles I. il fit pour ainsi dire époque dans la frappe de monnaies et de médailles anglaises. (Haag, Eugene et Emile : Paris, 1881, Libr. Sandoz et Fischbacher. L'étude de Dauban sur Nicolas : Revue Numismatique, 1857). Le plat mentionné de François Briot, qui travaillait à Montbéliard, fut donné au Louvre vers 1860 par Charles Sauvageot (Sauzy, A : Le catalogue de la collection, 1861. N° 714).

Nous avons dû, après une confrontation minutieuse, rejeter la supposition séduisante d'attribuer notre plat à la main du maître du plat du Louvre accusant tellement de traits analogues au nôtre. Bien que plusieurs traits identiques, par exemple le godron parfaitement identique de l'orle de l'un et de l'autre plat, plaident en faveur de cette attribution, les frises narratives ininterrompues, avec leurs personnages robustes dont la musculature trahit le manque des connaissances anatomiques, indiquent la main d'un maître moins exercé, plus «provincial» et populaire, moins conscient que Briot, ce maître français qui connaissait toutes les conquêtes de la Renaissance classique, et respectait les modèles classiques et qui, avec son don de la composition et du rythme, dominait facilement la matière.

Une autre supposition susceptible de nous permettre d'identifier le maître de notre plat est celle basée sur l'opinion de Demiani selon laquelle c'est à ce plat qu'appartenait l'aiguïère dite de «Suzanne», reproduite sur la Pl. XVI. de son ouvrage cité, et marquée comme étant dans la collection Vermeersch de Bruxelles, dont le poinçon OCD ou OCG pourrait nous aider à identifier le maître.

Leur origine commune pourrait être possible, et ce n'est pas tellement la ressemblance entre les deux scènes de bain qui est convaincante, mais plutôt l'exécution, la technique, et le fond pointillé. Or, la forme et les dimensions



Fig. 3. Détail du plat

Fig. 4. Détail du plat

du pied de l'aiguière s'opposent à la supposition qu'elle appartenait à notre plat.

Nous avons calculé d'après la photographie et la hauteur de l'aiguière le diamètre du pied qui doit être de 9,7 cm. Le diamètre de l'ombilic de notre plat étant de 7,8 et de 16,3 cm, l'aiguière ne s'adapte pas à celui-ci, nous devons donc rejeter aussi cette hypothèse. Nous ne pouvons pas nous promettre d'identifier le maître du plat qui semble être sans espoir même pour les chercheurs locaux. Aussi devons-nous réfuter les suppositions approximatives comme non valables, et le nom du maître du plat restera ainsi probablement pour toujours dans l'obscurité. Toutefois des critères du style nous permettront de resserrer l'attribution.

La Renaissance française est une fleur tardive issue d'une souche italienne, qui figure dans les textes contemporains souvent sous le nom de «style moderne» ou «style nouveau», à l'encontre du gothique nommé «style français». Les divers éléments et formes d'expression du gothique considéré comme style national, ont pendant longtemps soutenu un combat tenace contre la nouvelle tendance implantée en France par les maîtres italiens et seuls les plus grands maîtres ont su adopter le nouveau style tout en développant en même temps les éléments nationaux.

L'influence que les artistes représentant la tendance nationale exercèrent sur les arts mineurs fut énorme. C'est particulièrement le goût fin et distingué rayonnant de l'Île de France qui a créé dans ce domaine des chefs-d'œuvre, et grâce à l'ordre logique de la composition, marié au charme spécifique et à l'esprit directe — caractéristiques éternelles, hors du temps et au-dessus des styles, des créations des maîtres français — les éléments importés d'Italie gagnent soit dans les créations bourguignonnes, pompeuses et surchargées, soit dans les objets élégants lyonnais, une interprétation nouvelle.

Les considérations qui nous permettront peut-être de nous rapprocher de la solution du problème sont les suivantes. Les éléments iconographiques et ornementaux et les costumes déterminant l'époque prouvent que notre plat est un travail français. Il est évident que le «grand» style de Briot n'aurait pu naître sans antécédents. A l'encontre de la manière plate dite «Holzstockmanier» des plats d'étain allemands du XVI^e siècle — style évoquant les gravures sur bois et les planches de bois gravées — notre plat a, comme ceux de Briot, décidément un caractère de médaille (nous avons mentionné les traditions de graveurs de médailles de la famille Briot). On sait que plusieurs membres de la famille Briot, protestante, ont souffert des persécutions religieuses ; le thème de la représentation tiré de l'Ancien Testament, ses figures, populaires, l'expression contrastant avec la tendance italienne, ainsi que l'absence totale des rapports ecclésiastiques, indiquent un artiste protestant.

Fig. 5. Détail du plat



Nous limiterons la date de l'exécution de notre plat à la période précédant immédiatement l'apparition de François Briot, donc au troisième quart du XVI^e siècle, et nous le classerons à l'intérieur de la Renaissance française, parmi les manifestations des efforts nationaux s'opposant au goût italien. François Briot, bien qu'il ait sureclassé ce maître potier d'étain, a beaucoup appris de lui, il le suivit et développa sa manière. Nous pouvons donc supposer que l'auteur du plat était un précurseur de Briot, éventuellement un membre plus ancien de sa famille.

Notre supposition se trouve confirmée par M. B. A. Douroff, auteur de l'ouvrage int. «Étains français du XVII^e et XVIII^e siècles. Éd. Charles Massin», qui dans une lettre qu'il nous a adressée le 3 juin 1958, prend position au sujet du plat. Il le considère comme un travail lyonnais, une des pièces les plus anciennes de la série de plats à reliefs français de cette époque. Dans sa lettre — dont nous tenons à le remercier ici encore — il accentue que la littérature spécialisée ne tient pas compte d'un exemplaire de ce genre dont la partie centrale aurait subsisté, et il propose de nommer notre plat, dont la partie centrale et l'inscription sont restées intactes — à l'instar du plat semblable de François Briot, qui, dans l'histoire de l'art figure sous le nom de plat de la Tempérance, — plat de la Force. C'est avec plaisir que nous acceptons sa proposition.

Fig. 6. Détail du plat

La rareté et la valeur de notre plat furent considérablement augmentées par la disparition du spécimen de Dresde, les analogies connues et énumérées n'étant toutes que des variantes de ses ornements. Bien que les scènes de l'histoire de Suzanne ou de l'Enfant prodigue se rencontrent ici et là dans quelques objets connus, la composition n'existe intégralement que sur le plat de notre Musée, et il est probablement le seul exemplaire intact de ce modèle souvent publié et cité. Bapst lui-même n'en a jamais vu un spécimen intact, fait qui nous impose lui aussi sa publication. Les créations portant les marques du style de la Renaissance française et de ses valeurs spécifiques étant dans les collections hongroises relativement rares, cet objet, présenté dans une exposition permanente, peut compter sur l'intérêt et l'admiration de tous ceux qui le contempleront.



Médaille central, à gauche, la Fortitude, ancienne collection Demiani [61] (pl.18)
à droite, la Justice, ancienne collection [Rullier](#) n° 102

Noter que la Fortitude (Force) et la Justice sont des vertus cardinales, comme la Tempérance

Le bassin et l'aiguière de l'Histoire de Suzanne sont apparentés à ces bassins.



Aiguière de l'Histoire de Suzanne, Genève (14/11/10)



Écouen [101] (p. 13)



Bassin et aiguière de l'Histoire de Suzanne (Dresde, KGM n° [30318](#) et [30342](#), legs Demiani)

Une variante de la disposition des figures du marli peut être notée sur l'exemplaire n° [36856](#) du Kunstgewerbemuseum de Dresde :



Le conservateur du musée de Cluny, Edmond du Sommerard, écrivait au sujet de cette œuvre et du *bassin d'Adam et Ève*, après avoir décrit le *bassin et l'aiguière de La Tempérance* de François Briot [2] :

1365. — Aiguière avec bassin de forme analogue à la précédente, exécutée par le même maître. — xvi^e siècle.

La décoration du bassin est la même que celle du n° précédent. La panse de la huière seule présente quelque variété dans les sujets. Ici c'est l'histoire de la chaste Suzanne : Suzanne surprise au bain par les vieillards, le jugement et la lapidation des imposteurs. Cette aiguière a été dorée ainsi que le bassin.

1366. — Grand plat en étain enrichi de sujets, de figures et d'ornements en relief. — xvi^e siècle.

Le médaillon du milieu représente Adam et Ève et la tentation. Autour sont les figures des sciences, et la bordure se compose de douze médaillons de forme allongée, renfermant les portraits équestres des empereurs. Ces médaillons sont séparés entre eux par des cariatides et des vases à fleurs.



Bassin d'Adam et Ève

Écouen, musée de la Renaissance [101] (p.15)

Dresde, legs Demiani [61] (pl.31)

Le *bassin d'Adam et Ève* de la collection du Sommerard est attribué à François Briot dans la brochure du musée de la Renaissance à Écouen, où il appelé *le Pêché originel* (E.Cl. 517). Il présente les mêmes décorations que celui, présenté ce jour-là quelques vitrines plus loin, en provenance du musée des Beaux-Arts de Dijon, appelé autrement, non attribué, et sans allusion à Briot :



Anonyme français **Bassin** Étain
 Adam et Eve, entourés des Arts libéraux et des douze empereurs à cheval.
 Lyon ?, fin du **xv^e** siècle Historique : legs Dard, 1916
 Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. D 983 B

Photographie prise à Écouen le 21/11/11



À gauche, détail du bassin ([Leipzig](#), musée Grassi) ; à droite, estampe RD27 d'Étienne Delaune
 Le musée Grassi attribue le bassin à un graveur français, sans autre précision. Le médaillon central a manifestement pour modèle une estampe de Delaune, le n° 27 de la classification établie par Robert-Dumesnil [102]. Il en est de même pour les figures allégoriques : successivement Minerve et cinq des Arts libéraux – Rhétorique, Musique, Grammaire, Arithmétique et Astronomie – qui correspondent respectivement aux n°s 177, 171, 176, 168, 167 et 170 de Robert-Dumesnil (cf. annexe 4).

Enfin, malgré la ressemblance entre les allégories des quatre Éléments par François Briot et celles du *bassin de Pyrame et Thisbé* du musée de Dijon, celui-ci ne lui attribue pas l'œuvre.



Bassin de Pyrame et Thisbé. Bruxelles, collection Vermeersch [61] (pl.14)



Anonyme français **Bassin** Étain Photographies prises à Écouen le 21/11/11
Pyrame et Thisbé, entourés des quatre Eléments, de palmettes et de scènes de la Genèse.
Lyon ?, fin du XVI^e siècle Historique : legs Dard, 1916 Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. D 291

La similitude avec Briot pose la question de l'influence de l'un sur l'autre, ou d'un modèle commun disparu.
Noter cependant les différences avec le bassin de *La Tempérance*, comme pour l'exemplaire précédent.

Un exemplaire est passé en [salle des ventes](#) avec le commentaire suivant :

Plat à omphalos à décor en relief, dit *de Pyrame et Thisbé*. À l'ombilic, Pyrame se poignarde en découvrant son amant mort. Sur le fond, quatre médaillons représentant les quatre éléments et séparés par des figures en termes sont cernés par deux frises de motifs feuillagés. Sur le bouge, fine gravure de rinceaux feuillagés. Sur l'aile, séparés par des mascarons à bavettes sur fonds de cuirs enroulés, six scènes de la Genèse : la Création et le Paradis Terrestre, dans un foisonnement de plantes et d'animaux divers. Bordure godronnée. Poinçon de propriété sur l'aile, aux initiales C B, non identifié. Ateliers lyonnais, vers 1560-1580. [...]. Ancienne collection Casimir Mandagot, Lisieux [103] (p. 224).

Rarissime, connu seulement à trois exemplaires (dont celui-ci), ce magnifique plat, donné par les auteurs du XIX^e siècle à François Briot, doit être maintenant attribué à des ateliers lyonnais auprès desquels le célèbre artiste a puisé son inspiration.

Conclusion

Seules les monnaies, signées, sont d'attribution certaine. Le bassin de *Mars* et son aiguière sont d'attribution probable. La canette, qui porte souvent le poinçon d'Isaac Faust, est plus discutée. À titre d'exemple, certains l'attribuent à Briot [96] (p. 1101), [97] (p. 476), et d'autres à Enderlein [104], l'illustrant avec le même dessin, dans la même revue [85]. Les autres bassins ne sont généralement plus attribués au Lorrain : rapprochés de l'artisanat lyonnais, ils sont plutôt considérés comme des témoins de l'influence de celui-ci sur le travail de François Briot.

Annexe 4 : Les modèles

I. Étienne Delaune

Cet artiste étant cité comme source d'inspiration de François Briot par des spécialistes des étains [86], ainsi que par plusieurs notices de musées francophones (Dijon, Lyon, Genève, Écouen), il a été recherché quelles œuvres pouvaient justifier cette affirmation. Après une brève biographie, ces œuvres seront présentées en privilégiant les allégories et figures pouvant présenter une ressemblance avec celles de François Briot, avant de conclure.

1. Biographie

Il a été vanté en ces termes, dès 1584, par le bibliographe François de La Croix du Maine [105] :

E S T I E N N E D E L ' A V L N E Parisien, l'un des plus excellents hommes pour le burin & taille douce de toute la France, comme il se voit par vne infinité de pourtraits faits de sa main, & imprimez tant à Paris qu'en autres lieux.

Il mourut à Paris le iour de la Pentecoste l'an 1583. âgé de 67. ans.

Toujours apprécié au XVIII^e siècle, d'amateurs comme Pierre-Jean Mariette [106], il a fait l'objet de nombreuses notices biographiques [99, 102, 107, 108].

Sa date de naissance serait 1518 ou 1519, mais son lieu est discuté : Paris a d'abord été avancé [99], puis Orléans [106], mais les données les plus récentes indiquent Milan [109]. C'est en tout cas à Paris qu'il a été admis comme compagnon d'un orfèvre, en 1546. En 1551, il était graveur de médailles à la maison du roi Henri II.



Médailles : Portraits d'Henri II, à gauche en 1551 [102], à droite en 1552 (BNF)



Portrait de François II enfant, d'après Étienne Delaune ([Écouen](#))

Bien que révoqué de ce poste, il a continué à travailler pour le roi : en 1556 il a conçu la décoration d'armures de parade d'Henri II, conservées au musée du Louvre à Paris et au Metropolitan Museum of Art de New York. En 1572, il fuit à Strasbourg, puis vécut à Augsbourg de 1576 à 1580. Passavant situe sa mort à Strasbourg plutôt qu'à Paris, mais sans fournir ses sources [107].



Détails d'armures de parade d'Henri II, d'après Étienne Delaune ([Louvre](#) et [MMA NewYork](#))

Selon la notice de la collection J. Paul [Getty](#) à Los Angeles : « Les artistes italiens de l'École de Fontainebleau ont énormément influencé son talent de dessinateur et son style de gravure. Delaune a fait des centaines de dessins ornementaux pour des bijoux et des gravures, remarquables par leur nature décorative et leur précision technique malgré leur fréquente petite taille. Ses gravures ont aidé à disséminer le style de Fontainebleau parmi les artistes et les artisans en France et à l'étranger. ».

Selon Pierre Defer, il a surtout gravé les dessins faits par d'autres, dont son fils Jean [108] :

Dans un volume de dessins d'Etienne Delaulne, que j'ai possédé, s'en trouvait un sur vélin, représentant un cartouche rond entouré d'ornements absolument du même style que ses Miroirs. On lit au milieu : *S'ensuyvent les dessins de M. Guido et Jean Cousin, designers d'environ toute l'œuvre de Stephanus, excepté une grande partie dessinées par son fils et quelque peu d'autres, Lucas Penne, etc.* Ce dessin est signé au bas *G. F. Guido fecit*. Ceci prouverait que Guido est l'auteur de tous les dessins d'ornements, tels que miroirs, bagues et autres bijoux, et Jean Cousin celui d'une grande partie des figures.

Son nom s'orthographie bien *De Laune* ou *Delaune*, comme il l'a lui-même indiqué sur certaines de ses gravures, et non *De Laulne*, *De L'Aulne* ou *De Losne*, comme l'écrivent certains [102]. Il était connu de son temps comme le *maître Étienne* et signait généralement *Stephanus* [102], voire simplement *S.*, souvent suivi de *F.* (pour *Fecit*).

2. Les gravures

La recherche de reproductions de la quasi-intégralité des gravures a pu aboutir, facilitée par la description exhaustive de l'œuvre dans un ouvrage posthume d'Alexandre-Pierre-François Robert-Dumesnil, publié en 1865 par Georges Duplessis. Il en était alors recensé 443, plus quelques unes d'attribution douteuse. L'inventaire, publié en 1932 par André Linzeler, du fonds français du Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale, n'en notait que cinq autres, méconnues par Robert-Dumesnil [99].

La classification et la numérotation adoptées par Robert-Dumesnil sont en effet un précieux repaire, utilisé par la plupart des collectionneurs et des grands musées. C'est notamment le cas du British Museum à Londres, cependant que nombre des estampes conservées au Rijksmuseum d'Amsterdam, ou au musée des Beaux-Arts à Paris, portent ces numéros, facilitant grandement l'identification et le classement des œuvres. Ce n'est pas le cas d'autres musées, français, dont le Louvre, ce qui est regrettable : c'est un peu comme si l'œuvre musicale de Schubert était abordée sans référence à la classification faite par Deutsch. L'ouvrage de Robert-Dumesnil et sa numérotation ont ici servi de fil conducteur à la présentation, dans laquelle ont été privilégiées les allégories et les figures pouvant présenter une analogie avec celles présentes dans l'œuvre de François Briot. Le numéro suivant « RD » renvoie à celui de l'estampe dans le tome IX du *Graveur Français* de Robert-Dumesnil [102].

19. Les filles de Loth enivrant leur père, d'après Lucas Penni.

On lit sur trois pierres, à la droite du bas : L. PEN. IN. |
GENES. 19 | STEPHANVS F. | 1569.

L. 0,079. H. 0,054.

On connaît deux états de cette planche.

I. C'est l'état décrit.

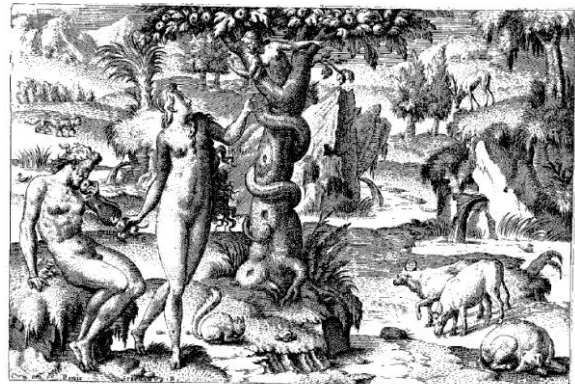
II. Le mot : GENES. et le nombre 19 de l'inscription rapportée ont été enlevés.

27. Adam et Ève mangeant du fruit défendu.

(4) = VIDIT MVLIER.... DEDITQZ VIRO SVO.



[RD19](#)



GENES. 3
VIDIT MVLIER QVOD ARBOR COMMUNIS ESSET ET VSVI DESIDERABILIS
ET TVLIT DE FRVCTV EIVS ET COMEDIT, DEDITQZ VIRO SVO.

[RD27](#)

60. Suzanne surprise au bain par les vieillards.

La lettre S est dans l'angle bas de la gauche. On lit dans la marge, du même côté : CVM. PRIVILEGIO. REGIS.

L. 0,176. H. 0,112, dont 0,002 de marge.



80. Pâris jugeant les trois déesses.

(14) La lettre S est sur le rocher où est assis Pâris, à gauche, vers le bas.

85. Narcisse, d'après maître Rous.

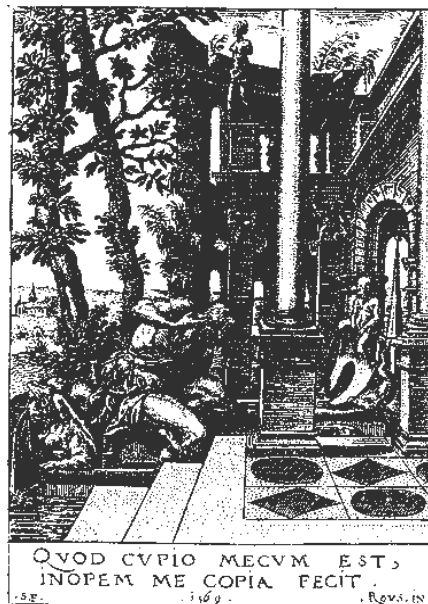
Il est assis à gauche, au bord d'une fontaine dans l'eau de laquelle il se regarde. On lit dans la marge :

QVOD CVPIO MECVM EST,
INOPEM ME COPIA FECIT.
.S. F. 1569. ROVS, IN.

H. 0,034, dont 0,005 de marge. L. 0,039.



[RD80](#) (noter Mercure dans les nuages)



[RD85](#) (d'après Rosso)

100. Apollon sur le Parnasse, d'après Nicolo dell' Abbate.

On lit au bas : STEPHANVS. F. CV. PRI. REGIS. NIC. LABBATTI.
IN. Le millésime 1569 se voit à gauche, vers le bas.

L. 0,054. H. 0,038.



[RD100](#) (d'après Nicolo dell' Abbate)

101. Le fleuve Nil, d'après le Primatice.

Il est assis près de deux sphynx et de quelques enfants dans une touffe de roseaux. Le millésime 1569 se voit à la gauche du haut. On lit dans les angles du bas, à gauche : .BOL. IN. et à l'opposite : STE. F. Pièce à pans dans les angles et supérieurement gravée. Elle est d'après un plafond que le Primatice avait peint dans une partie de la voûte de la galerie d'Ulysse, au palais de Fontainebleau.

L. 0,056. H. 0,039.



[RD101](#) (d'après Le Primatice)

Dans le catalogue de l'exposition que le musée du Louvre a consacrée au Primatice en 2004, il est indiqué que cette gravure est la seule qu'Étienne Delaune a réalisée d'après ce maître [110].

Étienne Delaune d'après Primatice

156 *Le Nil*

Burin. À gauche, en haut : 1569, en bas : .BOL. IN. à droite .STE. F. H. 0,040 ; L. 0,056

Paris, musée du Louvre, Collection Edmond de Rothschild, Inventaire L. 47 L.R. 86

En 1569, Étienne Delaune (1518-1583), orfèvre de formation et buriniste confirmé puisqu'il commença à graver dès 1545, donna, dans le même sens que le dessin de Primatice, une interprétation du Nil, l'un des sujets secondaires du X^e compartiment de la Galerie d'Ulysse, qui figurait autour des *Heures environnant le char du Soleil*. Toute la question est de savoir comment le graveur, qui travaillait à Paris, a pu en avoir connaissance. On constate, en effet, que Delaune, s'il n'a pas gravé d'autres œuvres d'après Primatice, a réalisé, en revanche, plusieurs gravures

d'après Rosso, *Narcisse*¹, Luca Penni, *Loth et ses filles*², *la Mort de Lucrèce*³, *Vénus, les Grâces et l'Amour pleurant la mort d'Adonis*⁴, et, d'après Nicolò dell'Abate, *Apollon sur le Parnasse*⁵, variante lointaine de la composition de Primatice à la Salle de Bal. Toutes ces gravures sont datées de la même année 1569. Ce ne peut être une simple coïncidence, même si cette année est la plus fructueuse de la carrière de l'artiste. Bien qu'elles ne soient pas numérotées, on peut considérer, comme l'a d'ailleurs fait Ch. Pollet, au vu des dimensions quasi identiques, à quelques millimètres près, qu'elles forment, avec le *Nil*, une seule suite de six planches, pour laquelle Étienne Delaune a demandé un privilège. Faut-il penser qu'il est allé jusqu'à Fontainebleau lorsqu'il a décidé de publier une suite d'esprit bellifontain ? Cela n'aurait rien d'impossible, mais la thèse de Ch. Pollet n'apporte malheureusement aucune indication sur ce point⁶.

102. *Vénus, les Grâces et l'Amour pleurant la mort d'Adonis, d'après Luca Penni.*

On lit à la gauche du haut : L. PEN. IN et au milieu du bas : STE. F. 1569.



RD102, d'après Luca Penni ([Louvre](#), [V&A museum](#))

Cf. infra, dans le chapitre consacré à l'École de Fontainebleau, l'analogie avec l'allégorie de l'Air de Briot, qui apparaît nette et qu'aucun des auteurs consultés n'a relevée.

103—106. Les quatre Éléments figurés par des divinités du paganisme.

Suite de quatre estampes dans des formes ovales.

L. 0,063 à 0,067. H. 0,048 à 0,050.

103. *L'Eau.*

Cet élément est figuré par Neptune debout sur son char, dans la mer, brandissant son trident. Le ciel est pluvieux. La lettre S est à gauche, entre le bord de l'estampe et la coquille servant de char au Dieu.



104. *La Terre.*

Figurée par Cérès, assise sur un nuage, à la gauche du haut, au-dessus d'un riche paysage. La lettre S, extrêmement déliée, est à la droite du bas, sur un rocher d'où s'élève un arbre.



105. L'Air.

Il est figuré par Mercure volant dans l'espace, à la droite du haut, au-dessus d'un riche paysage. La lettre S se voit à la droite du bas.

**106. Le Feu.**

Cet élément est caractérisé par Jupiter assis sur les nuages, à la droite du haut. Il tient son foudre, et l'aigle est à son côté. Un four à chaux brûle dans le fond. La lettre S est à la gauche du bas.

On connaît deux états de cette planche :

I. L'état décrit.

II. Elle porte le chiffre 12 dans l'angle bas de la droite.



Les exemplaires de la série présentée ci-dessus sont ceux de la collection Rothschild du musée du Louvre (n° [L47LR88](#) à [L47LR91](#)), mais d'autres ont aussi été répertoriées par André Linzeler au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale (n° 111 à 114) [99] (p. 238), sont consultables sur le site du [Victoria & Albert Museum](#) de Londres, ou ont été achetés par le Rijksmuseum d'Amsterdam, en 1969 [111] :

FRANKRIJK

ETIENNE DELAUNE (ca. 1518-1595).
De vier elementen. Etsen, eerste
staten. R. D. 103¹-106¹.

Selon la [notice du Louvre](#), toutes les œuvres de cette série seraient « d'après Le Primatice », en contradiction avec ce qui a été indiqué à propos de la gravure *Le Nil* (cf. *supra* [RD101](#)). Alors que la date, 1569, est clairement mentionnée sur les trois gravures précédentes, ainsi que l'auteur du dessin – Nicolo dell'Abate pour le n° [RD100](#), Le Primatice pour le n° [RD101](#), Luca Penni pour le n° [RD102](#) –, cette série ne comporte aucune de ces précisions. Christophe Pollet, dans sa thèse de 1995 – la plus récente et la plus exhaustive des recensions des gravures d'Étienne Delaune – estime qu'elle a été réalisée peu avant 1580, en raison de son style qui serait plutôt celui du fils du graveur : Jean Delaune [112] (p. 757). Dans cet ouvrage, la numérotation des estampes diffère de celle de Robert-Dumesnil, mais celle-ci est mentionnée, ce qui évite toute ambiguïté.

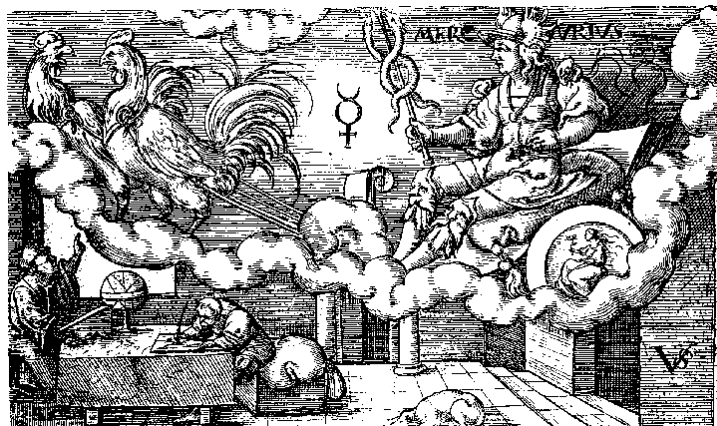
Entre 1573 et 1580

N° 430-433. LES QUATRE ELEMENTS.

Suite de quatre estampes ovales, en largeur, représentant allégoriquement les quatre éléments par des divinités placées dans des paysages.

Ces gravures, non datées, montrent les caractéristiques stylistiques définies dans l'introduction de la suite de 1578 (n° 377-383), et se rapprochent certainement de l'œuvre de Jean Delaune.

Une suite des Sept Planètes, de Virgile Solis (v. Bartsch 1808, IX, p. 81-83, n° 163-169, et Bartsch illustré 1987, 19, p. 265, n° 163-169), montre une disposition semblable à celle de trois de ces estampes (n° 431-433), représentant dans la moitié supérieure de la composition, un dieu au-dessus d'une nuée, et dans la moitié inférieure, un paysage.



Virgile Solis, les sept planètes : [Mercure](#) [113] (p. 265, n° 168)

À propos du style de cette période, Pollet indiquait quelques pages plus haut [112] (p. 693) :

Jean Delaune prend de plus en plus d'importance dans l'oeuvre de son père à partir de cette époque, et peut-être même dès 1576 (v. n° 371-376). Les quelques gravures datées entre 1578 et 1580 (n° 377-407) ont toutes été conçues par lui. La plupart des compositions non datées, dont on peut supposer qu'elles ont été réalisées durant le séjour de Delaune en Allemagne, doit certainement lui être attribuée également (v. n° 408-442). Toutes ces estampes montrent les mêmes caractéristiques stylistiques, différentes de celles de la période antérieure. Les formes sont plus allongées, et les attitudes moins naturelles et moins fermes. Ces images ont en fait beaucoup d'affinités avec le style maniériste finissant, peut-être alors plus en vogue en Allemagne.

Il commente ainsi les gravures [112] (p. 758-761) :

430. (1) L'EAU. NEPTUNE DEBOUT SUR SON CHAR.

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Ed.4.a.
Rés. in-folio.

H. 0,048 ; L. 0,064 au trait ovale.

Vers le bas, à gauche, entre le bord de l'estampe et la coquille: "S".

Bibl: Robert-Dumesnil 1865, IX, p. 42, n° 103 ; Linzeler 1932, I, p. 238, n° 111.

Neptune debout sur un char, formé d'une coquille, conduit quatre chevaux marins, à queues de poisson. Il est armé de son trident, avec lequel il semble qu'il suscite une tempête, matérialisée par de gros nuages pluvieux en haut, à droite. Au deuxième plan, on remarque des dauphins, qui font partie de ses attributs (v. Tervarent 1958, I, p. 144), et à l'arrière-plan, à gauche, on aperçoit la terre, au niveau de la ligne d'horizon.

431. (2) LA TERRE. CERES ASSISE SUR UN NUAGE.

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes, Ed.4.a.
Rés. in-folio.

H. 0,048 ; L. 0,065 au trait ovale.

En bas, vers la droite, sur une butte: "S".

Bibl: Robert-Dumesnil 1865, IX, p. 42, n° 104 ; Linzeler 1932, I, p. 238, n° 112.

Cérès est représentée portant une couronne d'épis, tenant une corne d'abondance de la main gauche, et une faucille de la droite, assise sur une gerbe d'épis de blé, autant d'attributs convenant à cette divinité (v. Tervarent 1958, I, p. 127, 120, 161-162 et 199).

Cérès, déesse de la terre, de l'agriculture et des moissons, plane au-dessus d'un paysage, dans lequel on remarque, un laboureur (en bas, à gauche), et des moissonneurs.

433. (4) LE FEU. JUPITER ASSIS SUR LES NUAGES.

Bibl: Robert-Dumesnil 1865, IX, p. 42, n° 106 ; Linzeler 1932, I, p. 238, n° 114.

Jupiter est assis dans une nuée, aux côtés de son aigle, et tenant son foudre (v. Tervarent 1958, I, p. 4 et 294) ; il porte une couronne et un sceptre, symboles de sa royauté sur les dieux de l'Olympe. Le paysage qu'il survole montre les deux aspects de l'élément du Feu qu'il représente: son aspect créateur, à gauche, par la présence d'un four autour duquel s'active deux hommes (le four évoquant l'idée de transformation et de création), et son aspect destructeur, à droite, où l'on voit une ville livrée aux flammes. Ces deux illustrations offrent également une métaphore de la royauté, dans sa fonction protectrice et fécondante, et dans son pouvoir de justice.

La comparaison de cette série avec les *Éléments* de Briot, notamment l'Air (RD105), montre de réelles ressemblances, comme l'avait indiqué Demiani, avec une référence explicite à ce « N° 105 » [61] (p. 96) :

¹⁹¹⁾ Vgl. Robert-Dumesnil, Bd. IX, S. 42, No. 105 und ebendort auch die noch zu dieser Folge gehörenden und gleichfalls eine gewisse, wenn auch entfernte Verwandtschaft mit den übrigen Briot'schen Elementen zeigenden No. 103, 104 und 106.

¹⁹¹⁾ Cf. Robert-Dumesnil, Tome IX, p. 42, N° 105 et, au même endroit également, les Nos 103, 104 et 106, appartenant encore à cette série et présentant aussi une certaine parenté, bien qu'éloignée, avec les autres *Éléments* de Briot.

Toutefois, il convient de séparer les motifs représentés, semblables (Mercure sur un nuage, tenant un caducée, le moulin en haut à gauche, les arbres, les maisons, etc.), et la position, la stylisation, du personnage principal, qui diffère et se rapproche nettement plus du n° 102 (inversé), et du maniérisme de l'École de Fontainebleau (cf. *infra* la note sur Luca Penni dans le chapitre consacré à l'École de Fontainebleau). Quoiqu'il en soit, cette référence de Demiani au « n° 105 » fournit une explication au fait que les notices des musées, surtout francophones, indiquent que la décoration du *bassin de La Tempérance* provient des gravures d'Étienne Delaune, bien qu'elles ne citent pas Demiani ni ne précisent sur quelles œuvres de Delaune s'appuie cette affirmation. Cette référence unique est en tout cas insuffisante pour étendre cette influence à l'ensemble du décor, comme l'ont avancé certains [114].

119—125. Les Planètes.

Elles sont représentées par des divinités du paganisme assises sur des nuages.

Suite de sept estampes dans des formes ovales, dont voici les dimensions.

L. 0,072 à 0,075. H. 0,052 à 0,054.

119. Le Soleil.

(1) Figuré par Apollon tenant son sceptre d'une main et sa lyre de l'autre. Au fond, on remarque le signe chimique de l'or, le Lion céleste et son signe astronomique. A droite, vers le haut, est écrit : SOL. La lettre S est à la gauche du bas.

120. La Lune.

(2) Elle est figurée par Diane chasseresse près de sa biche. Au fond, on remarque le signe chimique de l'argent, l'Écrevisse et son signe astronomique. On lit, à la gauche du haut : LVNA. La lettre S est au milieu du bas.

121. Mercure.

(3) Ce dieu est accompagné de la Vierge, des Gémeaux et de leurs signes astronomiques. Le signe chimique du vif-argent se remarque derrière sa tête. On lit au milieu du haut : MERCVRVS. La lettre S est à la droite du bas.

122. Vénus.

(4) Cette déesse est accompagnée du Taureau et de la Balance qu'environnent leurs signes astronomiques. Derrière la tête de Vénus on remarque le signe chimique du cuivre. On lit au milieu du haut : VENVS. Morceau sans la marque du maître.

123. Mars.

(5) Il est accompagné des signes du Bélier et du Scorpion. Derrière sa tête est le signe chimique du fer. On lit à la gauche du haut : MARS. La lettre S se voit au milieu du bas.

124. Jupiter.

(6) Le maître des dieux a près de lui son aigle ; derrière sa tête est le signe chimique de l'étain : le Sagittaire et les Poissons et les signes astronomiques qui leur conviennent l'environnent. On lit au milieu du haut : IVPITER. Au bas sont, à gauche le millésime 1575, et à l'opposite la lettre S.

125. Saturne.

(7) Ce Dieu est environné du Verseau et du Capricorne et des signes astronomiques qui s'y rapportent. Derrière sa tête est le signe chimique du plomb. On lit à la droite du haut : SATVRNVS. La lettre S est au bas du même côté.

D'après Le Primatice (selon la notice du [Louvre](#))



Soleil ([RD119](#))



Lune ([RD120](#))



Mercure ([RD121](#))



Vénus ([RD122](#))



Mars ([RD123](#))



Jupiter ([RD124](#))



Saturne ([RD125](#))

157 a — 157 f. — Les Vertus (1).

H. 0,073. L. 0,057.

Suite de six pièces.

157 a. *L'Espérance*, représentée sous les traits d'une femme debout et levant les yeux au ciel; dans le fond l'entrée d'une ville. On lit au haut, à gauche : SPES, et au-dessous : STEPHANVS | IN. F., et au bas du même côté : s. f.

157 b. *La Charité*, représentée sous les traits d'une femme debout, tenant un enfant sur son bras gauche, et offrant une pomme à un autre placé à ses côtés. On lit au haut, à gauche : CHARITAS, et au-dessous : STEPHANVS | IN F

157 c. *La Justice*, représentée sous les traits d'une femme debout, les yeux bandés, tenant de la main gauche une balance et de la main droite une épée. On lit au haut, à gauche : IVSTITIA, et au-dessous : STEPHANVS | IN. F.

157 d. *La Force*, représentée sous les traits d'une femme debout, appuyée sur une colonne. On voit dans le fond Hercule tuant le lion de Némée. On lit au haut, à droite : FORTITVDO, et à gauche : STEPHANVS | IN. F.

157 e. *La Prudence*, représentée sous les traits d'une femme debout, tenant un serpent dans sa main gauche et se regardant dans un miroir. On lit au haut, à gauche : PRVDENTIA; au-dessous, du même côté : STEPHANVS. | IN. F., et au bas, vers le milieu : s. f.

157 f. *La Tempérance*, représentée sous les traits d'une femme debout, versant de l'eau dans une coupe. On lit au haut, à gauche : TEMPERETIA; à droite : STEPHANVS | IN., puis au bas, à gauche, gravé à rebours : s. f.



Espérance (RD157a)



Charité (RD157b)



Justice (RD157c)



Force (RD157d)



Prudence (RD157e)



Tempérance (RD157f)

158—166. La Divinité, la Justice, la Prudence, la Tempérance, l'Amitié, la Libéralité, la Science, la Magnificence et la Magnanimité, représentées d'une manière allégorique sous des figures de femmes, et qui en portent les symboles.

Suite de neuf estampes de forme ovale, ayant au bas une espèce d'exergue en partie pointillé.

H. 0,049 à 0,050. L. 0,036 à 0,037.

158. La Divinité.

(1) Debout et vue de face sur le globe du monde. La partie supérieure de son corps est dans les nues, sa tête est environnée d'étoiles, et de ses mains elle touche le Soleil et la Lune. Au bas, à gauche, s. f., et dans l'exergue : DIVINITAS.

159. La Justice.

(2) Elle s'accoude du bras droit sur un trophée d'armes, en tenant un glaive d'une main et des balances de l'autre. On lit dans l'exergue ; IUSTICIA.

160. La Prudence.

(3) Elle s'appuie sur un socle où une chouette est posée. Un serpent, frappé mortellement, se débat à terre. On lit dans l'exergue : PRUDENCIA.

161. La Tempérance.

(4) Accoudée du bras gauche sur un grand vase que surmonte un sablier, elle tient de la main droite un dard qu'entortille un serpent. Au bas, à droite : s. f., et dans l'exergue : TEMPERANCIA.

162. L'Amitié.

(5) Elle est debout entre deux palmiers, tenant un cœur de la main gauche élevée et montrant de l'autre sa poitrine entr'ouverte. A la gauche du bas : s. f., et dans l'exergue : AMICITIA.

163. La Libéralité.

(6) Elle sème un champ de la main droite, en soutenant de l'autre son tablier contenant du grain. A la droite du bas : s. f., et dans l'exergue : LIBERALITAS.

164. La Science.

(7) Elle tient de sa main gauche élevée une tête de mort, et de l'autre une règle et un compas. Plusieurs instruments de physique sont à ses pieds. On lit dans l'exergue : SIENTIA, s. f.

165. La Magnificence.

(8) Vue de face dans un appartement somptueux et vêtue en reine, elle est environnée d'amphores, de coupes et autres vases et d'un coffre-fort. A la gauche du bas : s. f., et dans l'exergue : MANIFISANCIA.

166. La Magnanimité.

(9) Elle pose un pied sur un lion couché en travers de l'estampe, en tenant d'une main son épée et de l'autre une couronne. On lit dans l'exergue : MAGNANIMITAS.

Divinité ([RD158](#))Justice ([RD159](#))Prudence ([RD160](#))Tempérance ([RD161](#))Amitié ([RD162](#))Libéralité ([RD163](#))Science ([RD164](#))Magnificence ([RD165](#))Magnanimité ([RD166](#))

167—168. Les principales sciences, et de plus Minerve et la Sagesse, représentées par des femmes environnées de leurs attributs, debout dans des paysages.

Suite de douze estampes dans des formes ovales.

H.0,055, dont 0,003 pour l'emplacement des inscriptions qui se voient au bas, en dehors des bordures. L. 0,038.

167. *La grammaire.*

(1) Sur le plat d'un livre à la droite du bas, on voit le millésime 1569, et au bas, du côté opposé, la marque s. f. On lit sur la bordure : GRAMATIQUE. S. F.

168. *L'Arithmétique.*

(2) Le millésime 1569 est en tête d'une tablette adossée à un rocher à gauche de l'estampe. La marque s. f. est au bas du même côté. On lit sous la bordure : ARISMETIQUE. S. F.

169. *La Géométrie.*

(3) On lit à la gauche du bas : s. f. 1569, et sous la bordure : GEOMETRIE. S. F.

170. *L'Astronomie.*

(4) On lit sur le plat d'un livre à gauche, vers le bas : s. f. 1569, et sous la bordure : ASTRONOMIE. S. F.

171. *La Rhétorique.*

(5) On lit à gauche du bas : 1569, et sous la bordure : RETORIQUE. S. F.

172. *La Dialectique.*

(6) On lit à la gauche du bas : s. f. 1569, et sous la bordure : DIALECTIQUE. S. F.

173. *La Physique.*

(7) On lit à la gauche du bas : s. f. 1569, et sous la bordure : PHISIQUE. S. F.

174. *La Théologie.*

(8) On lit sur une pierre à la gauche du bas : s. f. 1569, et sous la bordure : THEOLOGIE. S. F.

175. *La Jurisprudence.*

(9) On lit à gauche, vers le bas : s. f. 1569, et sous la bordure : IVRISPAVDENCE. S. F.

176. *La Musique.*

(10) On lit au bas, à gauche : s. f., à droite : 1569, et sous la bordure : MUSIQUE. S. F.

177. Minerve.

(11) On lit au bas, à gauche : s. f., à droite : 1569, et sous la bordure : MINERVE. S. F.

178. La Sagesse.

(12) On lit au milieu du bas : s. f. 1569, et sous la bordure : SAPIENCE. STE. F.



GRAMATIQUE s. f.

Grammaire ([RD167](#))

ARITHMETIQUE s. f.

Arithmétique ([RD168](#))

GEOMETRIE s. f.

Géométrie ([RD169](#))

ASTRONOMIE s. f.

Astronomie ([RD170](#))

RHÉTORIQUE s. f.

Rhétorique ([RD171](#))

DIALECTIQUE s. f.

Dialectique ([RD172](#))

PHYSIQUE s. f.

Physique ([RD173](#))

THÉOLOGIE s. f.

Théologie ([RD174](#))

JURISPRUDENCE s. f.

Jurisprudence ([RD175](#))

MUSIQUE s. f.

Musique ([RD176](#))

MINERVE s. f.

Minerve ([RD177](#))

SAPIENCE STE. F.

Sagesse ([RD178](#))

181 — 184. La Paix et l'Abondance, la Guerre et la Famine, représentées d'une manière allégorique.

Suite de quatre estampes dans des formes ovales.

Dimensions des compositions. L. 0,067 à 0,069. H. 0,048 à 0,049.

Dimensions des planches. L. 0,078. H. 0,054.

181. *La Paix.*

(1) Elle est représentée par une jeune fille assise au pied d'un palmier, tenant d'une main un rameau d'olivier, et de l'autre une torche qui lui sert à détruire un trophée d'armes; un troupeau de moutons l'entoure. La lettre S est vers le bas, à gauche. On lit dans les angles inférieurs, à gauche : **PAX**, et à l'opposite : **S. F.**

182. *L'Abondance.*

(2) Figurée par une jeune fille couronnée de fleurs et d'épis, assise au pied d'un arbre. Elle tient d'une main une coupe et de l'autre une corne d'abondance. La lettre S, retournée, est au côté gauche de la composition, vers le bas. On lit dans les angles inférieurs, à gauche : **ABUNDANTIA**, et à l'opposite : **S. F.**

183. *La Guerre.*

(3) Figurée par Bellone assise sur un trophée d'armes. On lit dans les angles inférieurs, à gauche : **BELLVM**, et à droite : **S. F.**

184. *La Famine.*

(4) Figurée par une femme décharnée assise sur un banc de mousse au pied d'un arbre; elle cherche à se repaître de membres humains. On lit dans les angles inférieurs, à gauche : **INVIDIA** (1), et à droite : **S. F.**

Il existe une analogie évidente, sans qu'on puisse toutefois parler de copie, entre ces figures et celles du *bassin de Mars*, d'attribution seulement probable à François Briot. On peut, mais à un degré nettement moindre, rapprocher la figure de l'Abondance de celle de la Tempérance du bassin éponyme de François Briot. Certains de ces motifs se retrouvent sur un buffet-dressoir réalisé à Montbéliard en 1600 par Jérôme Carlin (*cf.* annexe 3).



La Paix ([RD181](#))



L'Abondance ([RD182](#))



La Guerre ([RD183](#))



La Famine ([RD184](#))



Les mêmes allégories dans le *bassin de Mars*, très analogues



Panneau du buffet-dressoir réalisé à Montbéliard en 1600 par Jérôme Carlin

197—200. Les quatre parties du monde.

Suite de quatre estampes dans des formes ovales.

Dimension des compositions. L. 0,077 à 0,079. H. 0,058 à 0,059.

Dimension des planches. L. 0,079 à 0,081. H. 0,062.

197. L'Europe.

(1) Femme assise par terre en avant de plusieurs quadrupèdes ; parmi ceux-ci est un bœuf sur lequel elle appuie son bras droit en tenant à la main un rameau d'olivier. Les lettres **s. f.** sont gravées à gauche vers le bas de la composition. On lit dans les angles inférieurs, à gauche : **EVROPE.** et à l'opposite : **1575. s. f.**

198. L'Asie.

(2) Femme assise à la lisière d'une forêt ; elle appuie son bras droit sur un chameau, et tient de la main gauche une espèce d'écrin ; d'autres quadrupèdes l'entourent. Les lettres **s. f.** sont gravées à gauche, vers le bas de la composition. On lit dans les angles inférieurs, à gauche : **ASIE** et de l'autre côté : **1575. s. f.**

199. L'Afrique.

(3) Femme assise par terre ; elle appuie son bras droit sur un lion, et tient une palme à la main. Un monstre amphibie est à son côté et un éléphant marche dans le fond. Les lettres **s. f.** sont à gauche de la composition, vers le bas. On lit dans les angles inférieurs, à gauche : **AFRICCA.** et à l'opposite : **1575. s. f.**

200. L'Amérique.

(4) Femme nue assise au milieu de l'estampe, et accoudant son bras droit sur un quadrupède difficile à caractériser ; elle tient un arc à la main. Les lettres **s. f.** sont sur une pierre à gauche, sur le bord de la composition, à mi-hauteur. On lit dans les angles inférieurs, à gauche : **AME-RICCA.** et à l'opposite : **1575. s. f.**



EVROPE 1575 S F

L'Europe ([RD197](#))



ASIE 1575 S F

L'Asie ([RD198](#))



AFRICCA 1575 S F

L'Afrique ([RD199](#))



AMERICA 1575 S F

L'Amérique ([RD200](#))



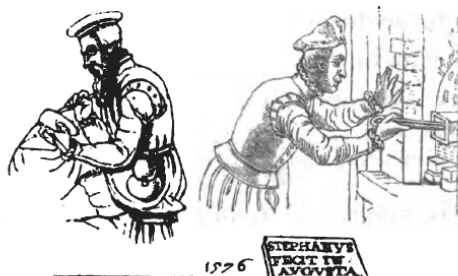
Les mêmes allégories dans le *bassin de Mars*, avec des analogies et des différences

266—267. Deux ateliers d'orfèvres.

L. 0,120. H. 0,084.

266. *Le premier* (1)

Trois orfèvres travaillent auprès d'une table couverte d'outils; à droite un jeune homme tient, à l'aide d'un long instrument, un objet qui cuit dans le four; à gauche un enfant tourne le moulinet d'un banc à tirer; l'atelier est éclairé, au fond, par une grande fenêtre cintrée et entr'ouverte. On lit au bas, à droite, sur une tablette : STEPHANVS | FECIT IN | AVGVSTA. | et à côté le millésime 1576. Nous donnons ici le *fac simile* de l'inscription et de deux des figures les plus en évidence, qui passent pour être les portraits d'Étienne De-laune et de son fils.



RD266

(Atelier d'Étienne de Laune, dit Stéphane, orfèvre du seizième siècle, d'après une estampe du même temps. — Aux murs de la salle sont appendus les instruments dont se servent les ouvriers : marteaux de toute grandeur et de toute forme, pinces, limes, équerres, forets, creusets, etc. Trois ouvriers sont assis autour d'une grande table sur laquelle on voit des balances, des pinces, un marteau, des verres grossissants. Le plus âgé, le maître sans doute, porte des lunettes; il semble occupé à graver au burin sur une pièce cylindrique, peut-être à nieller; un sac de peau attaché à ses habits et à la table est destiné à recevoir la poussière du précieux métal. Le second ouvrier perce un très petit objet qu'il tient à la main. Le troisième travaille à une pièce cylindrique dont il semble en train d'ajuster les parties. À gauche, un enfant tire, au moyen d'une roue, des fils qui passent à l'étamine; à droite, un jeune homme surveille la fonte qui s'opère dans un fourneau, près duquel sont une enclume et un soufflet.)

267. Le second.

Cette seconde estampe reproduit le même atelier que la précédente ; la fenêtre est entr'ouverte pour donner accès à un seigneur qui adresse la parole à un ouvrier assis; celui-ci se décoiffe pour répondre à son interlocuteur. Un seul ouvrier travaille sur la table qui est au milieu et un autre polit un objet de métal sur une enclume. A gauche, un jeune homme debout souffle le feu, tandis qu'un enfant, à ses côtés, fait le même office avec un soufflet adapté au four lui-même. Le long des murs sont accrochés, comme dans la planche précédente, les outils ordinaires aux orfèvres. On lit dans le coin gauche du bas, sur une tablette : **STEPHANVS F. | IN AVGVSTA**, et à côté la date 1576.

Cette estampe a été gravée en fac-simile dans la *Gazette des beaux-arts*. Tome IX, page 37.



269—274. Différents cavaliers romains.

Suite de six estampes dans des formes quadrilatérales en hauteur, chiffrées de 1 à 6, à la gauche du haut et portant au bas, sur l'exergue, le millésime 1567. Le fond est teinté de tailles horizontales.

H. 0,032 à 0,034. L. 0,029.

269.

(1) Cavalier marchant à droite, le bouclier passé au bras droit, et tenant le bâton de commandement de la main gauche élevée.

270.

(2) Porte-enseigne marchant à gauche, le bouclier au dos, la main gauche posée sur sa hanche, et tenant de l'autre une enseigne dont la hampe pose sur la selle du coursier.

271.

(3) Soldat dont le cheval, dirigé à gauche, se cabre étant poursuivi par un chien qui aboie. Il élève son bouclier de la main gauche, et tient une masse d'armes de l'autre main en se retournant à gauche.

272.

(4) Cavalier dont le cheval galopé à gauche. Il est vu presque de dos, élevant son bouclier devant lui et tenant son sabre de la main droite.

273.

(5) Autre cavalier dont le cheval galope à droite. Son bouclier élevé lui cache en partie la tête et la dépasse; il tient un poignard de la main droite.

274.

(6) Cavalier tombé à la gauche du devant, ayant le pied droit engagé dans l'étrier de son cheval, qui court à gauche en retournant la tête du côté opposé.



[RD269](#)



[RD270](#)



[RD271](#)



[RD272](#)



[R273](#)



[RD274](#)

§ VII. — Dessins d'ornements.

314-315. — 1^o ÉCRANS OU MIROIRS A MAIN.

Suite de deux estampes au bas desquelles on lit à gauche : *Stephanus. F.* et à droite : *Cum. pri. Regis.*

H. 0,218. L. 0,105.

314. *Le premier.*

La partie supérieure de ce morceau est formée d'un cartouche ovale, au centre duquel est représenté le sujet de Médée rajeunissant Éson. On lit au bas : *MEDEA* et sur la bordure le millésime 1561. Ce cartouche est entouré de sept figures allégoriques de femmes, dont une est assise au sommet, de quelques enfants, de quadrupèdes, de poissons, de fruits, de pierres précieuses et de perles. La partie inférieure, formant la poignée, se termine par un anneau ; elle est enrichie de rinceaux, de mascarons et de pierres précieuses.

315. *Le second.*

Celui-ci est pareillement formé au haut d'un cartouche ovale dans le champ duquel est représenté le sujet de la mort de Julie, fille de Titus, succombant, entre les bras de deux de ses suivantes, à l'action d'un breuvage empoisonné. On lit au bas, à gauche, *IVLIA*, et au milieu, dans une tablette le millésime 1561. Ce cartouche est entouré de cinq figures allégoriques de femmes, dont une est assise de profil au sommet, de festons, de fleurs, de fruits et de pierres précieuses. Une perle pend à un mufler de lion de chaque côté. La partie inférieure, formant le manche, se termine aussi par un anneau ; elle est enrichie de deux dauphins, de mascarons et de pierres précieuses.

316-321 — Description de six autres miroirs.

Les champs sont deux en rond, deux en ovale, un en carré et un autre en octogone. Ils ont des manches ou poignées qui occupent le bas de chaque planche, et sont ornés d'un anneau. Les fonds sont entièrement blancs, sans nom ni marque, ni ligne d'encadrement.

H. 0,206 à 0,209. L. 0,116 à 0,118.

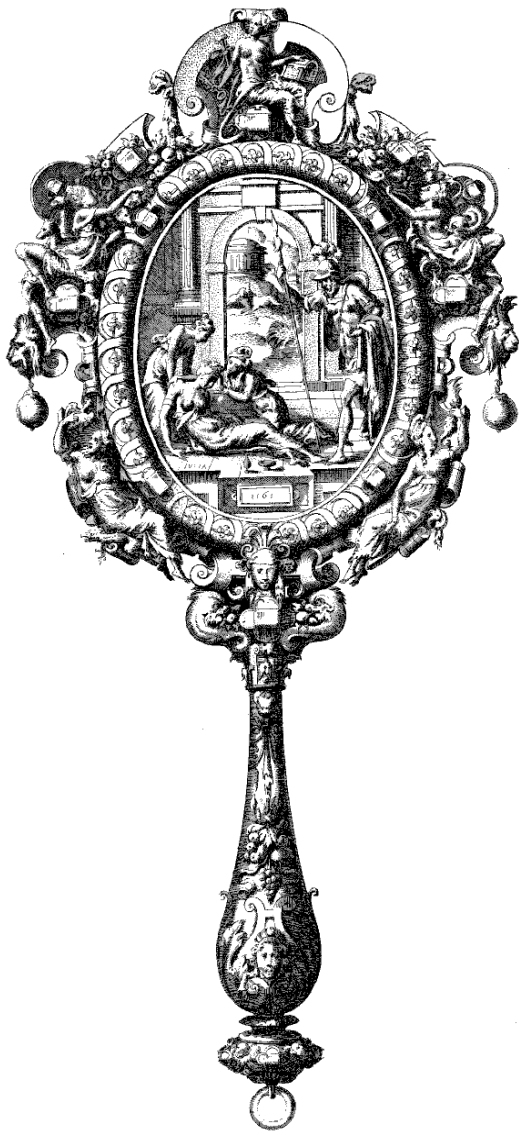
LES DEUX MIROIRS RONDS.

316.

(1) Le manche épouse la forme d'une colonne cannelée, dont le chapiteau supporte une espèce de cartouche, dans lequel sont enchevêtrées deux figures de femmes chimériques, séparées dans le milieu par un masque de jeune femme. Ce cartouche est surmonté d'un miroir richement bordé.

317.

(2) Pendant du morceau précédent et à peu près de même forme. Le cadre du miroir est garni, au bas, des figures ailées de deux sirènes, tenant, d'une main, des festons de fruits et supportant, de l'autre, sur leur tête, des corbeilles de fruits. Ces figures sont séparées par une tête ailée de Méduse. Un chérubin couronne ce miroir.



[RD315](#)



[RD317](#)



Détails du miroir RD315

5° GROTESQUES A FOND BLANC.

340 — 345. Quelques-unes des sciences, figurées par des femmes occupant le centre des compositions, avec les attributs qui leur conviennent.

Suite de six estampes bordées, intérieurement, d'un double trait qui est rempli au haut et à gauche, et, extérieurement, d'un filet simple, et au bas desquelles on lit : CVM PRIVILEGIO REGIS STEPHANVS F.

H. 0,072, y compris l'emplacement de l'inscription rapportée. L. 0,052.

340. *La Rhétorique.*

(1) Cette science est sur un autel à fronton triangulaire ; elle tourne la tête à droite en tenant une palme à la main. On lit sur la face de l'autel : RETORIQUE.

341. *La Dialectique.*

(2) Celle-ci, posée sur une tablette, tient de la main droite un caducée et un trousseau de clefs. On lit dans la tablette : DIALECTIQUE.

342. *La Physique.*

(3) Debout entre deux vases de fleurs et tournée à droite, la Physique tient, de la main gauche, une fiole et, de l'autre, un rameau. On lit dans une tablette, au-dessous de ses pieds : PHYSIQUE.

343. *La Jurisprudence.*

(4) La Jurisprudence debout sur une tablette est tournée de profil à gauche ; elle tient, d'une main, un glaive et, de l'autre, des balances. On lit dans la tablette : JURISPRUDENCE.

344. *L'Astronomie.*

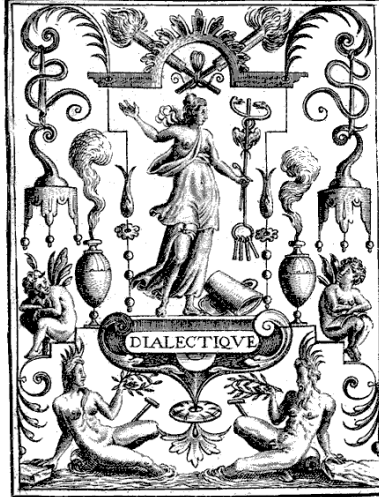
(5) Cette figure est aussi debout sur une tablette ; elle tient, de la main gauche élevée, un instrument de précision, qu'elle regarde en montrant, de l'autre main, une sphère placée à son côté. On lit dans la tablette : ASTRONOMIE.

345. *La Théologie.*

(6) Debout, sous une arcade au fronton circulaire, cette figure tient, de la main droite élevée, une épée flamboyante et porte, de l'autre, une espèce de tabernacle. On lit dans une tablette, sous ses pieds : THEOLOGIE.



CVM, PRIVILEGIO, REGIS, STEPHANVS, F.

Rhétorique ([RD340](#) ou [346](#))

CVM, PRIVILEGIO, REGIS, STEPHANVS, F.

Dialectique ([RD341](#) ou [347](#))

CVM, PRIVILEGIO, REGIS, STEPHANVS, F.

Physique ([RD342](#) ou [348](#))

CVM, PRIVILEGIO, REGIS, STEPHANVS, F.

Jurisprudence ([RD343](#) ou [349](#))

CVM, PRIVILEGIO, REGIS, STEPHANVS, F.

(Astronomie ([RD344](#) ou [350](#)))

CVM, PRIVILEGIO, REGIS, STEPHANVS, F.

Théologie ([RD345](#) ou [351](#))

Il existe de cette même suite une répétition qui passe pour être du maître lui-même, se présentant dans le même sens et avec des proportions semblables. Le Cabinet des Estampes n'en possède aucun exemplaire.

Robert-Dumesnil, IX, p. 104, 346-351.

359 — 364. Compositions enrichies des divinités de la Fable dans des ovales, sauf une seule, notre n° (6), qui est dans un rond. Aucune n'a de bordure.

SUITE DE SIX ESTAMPES.

On lit au bas, en dehors des compositions, aux trois premières : CVM. PRIVILEGIO. REGIS. STEPHANVS. FECIT. et aux trois dernières : CVM. PRIVILEGIO. REGIS. S. F.

Dimension des planches : H. 0,079 à 0,082. L. 0,064 à 0,066.

Quant à la dimension des compositions, nous la donnerons après la description de chacune des pièces.

359. Jupiter.

(1) Au centre de la composition on voit ce dieu debout, tournant la tête à droite. Son aigle, tenant le foudre, est à ses pieds.

H. 0,072. L. 0,056.

360. Junon.

(2) Le milieu de ce morceau présente la déesse Junon debout, en avant de son paon, la tête tournée de profil à gauche. Elle s'appuie, de la main droite, sur un bâton autour duquel un serpent est entortillé.

H. 0,071. L. 0,055.

361. Bellone.

(3) La déesse Bellone se voit debout au milieu de celui-ci, tournant la tête à droite. Elle s'appuie, d'une main, sur un bouclier et, de l'autre, sur sa lance.

Même dimension.

362. Apollon.

(4) Ce dieu, vu au haut de la composition, est sur un quadrigé. Sur la traverse, on remarque Daphné opérant sa métamorphose; elle tourne la tête à gauche.

H. 0,040. L. 0,029.

363. Diane.

(5) Au centre de la composition, Diane est debout entre deux lévriers, tournant la tête à gauche. Elle porte, de la main droite, un croissant et s'appuie, de l'autre, sur une pique. La lettre S se voit sur la panse d'un vase garnissant le milieu du bas.

Même dimension.

364. Leda.

(6) Le milieu de ce morceau présente Leda couchée, recevant les embrassements de Jupiter transformé en cygne. A ses pieds, vers la droite, on remarque l'éclosion de Castor et de Pollux. Pièce ronde.

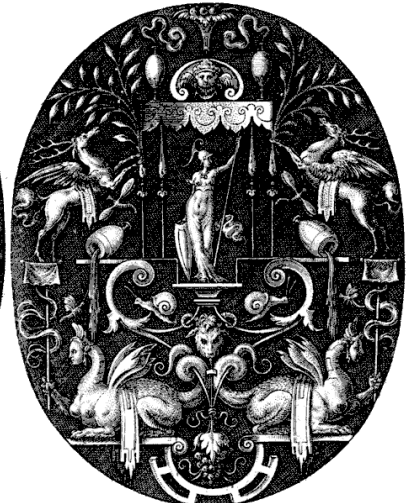
D. 0,035.



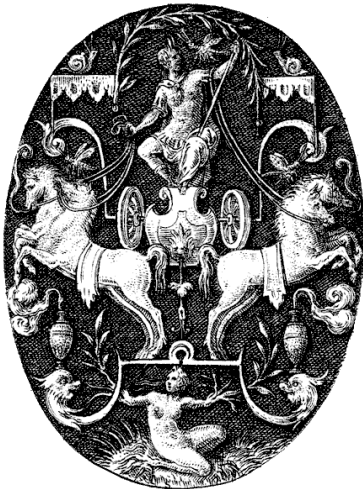
CVM PRIVILEGIO REGIS STEPHANVS FECIT.

Jupiter ([RD359](#) ou 365)

CVM PRIVILEGIO REGIS STEPHANVS FECIT.

Juno ([RD360](#) ou 366)

CVM PRIVILEGIO REGIS STEPHANVS FECIT.

Bellone ([RD361](#) ou 367)

CVM PRIVILEGIO REGIS S. F.

Apollon ([RD362](#) ou 368)

CVM PRIVILEGIO REGIS S. F.

Diane ([RD363](#) ou [369](#))

CVM PRIVILEGIO REGIS S. F.

Léda ([RD364](#) ou [370](#))

365 — 370. Répétition, par notre maître, de la suite précédente, dans le même sens et dans des dimensions semblables.

Toutes les figures de cette répétition ont moins de finesse; quelques parties laissent à désirer : il faut beaucoup d'attention pour le reconnaître, et il faudrait entrer dans des détails infinis pour constater les différences. Nous nous bornerons à dire que les inscriptions des pièces de la reproduction, bien que de l'écriture du maître, ne sont pas, quant aux caractères ni à la longueur de chaque inscription, en parfaite identité avec ceux de la suite décrite sous les n^{os} 359-364.

371 — 376. Compositions ornées de divinités de la Fable ou de sujets variés, dans des ovales bordés extérieurement d'un filet, sauf notre n° 5, qui en a deux.

SUITE DE SIX ESTAMPES.

On lit au bas, en dehors de la bordure :

CVM. PRI. REGIS. STEPHANVS. F.

Dimension des planches : H. 0,081 à 0,083. L. 0,063 à 0,065.

Quant à la dimension des compositions, nous la donnerons en décrivant chaque planche.

371. Apollon.

(1) Sous une espèce de pavillon occupant le milieu du haut, on voit Apollon debout, tourné vers la droite, qui tient un rinceau de chaque main. Aux côtés, vers le bas, sont deux Amours tenant chacun une lyre.

H. 0,049. L. 0,035.

372. Mars.

(2) Au centre de cette composition est représenté le dieu Mars, ou du moins un guerrier casqué, vu de dos et dirigé vers la droite, tenant, de chacune de ses mains élevées, un rameau de laurier. Il est debout sur deux cornes d'abondance.

H. 0,048. L. 0,036.

373. Hercule.

(3) Au centre de celle-ci on voit Hercule debout, ayant à ses pieds son arc et sa massue. Il soutient de ses deux mains sur sa tête le globe du monde. De chaque côté, vers le bas, sont deux figures d'esclaves, à gauche un homme et à droite une femme.

H. 0,053. L. 0,038.

374. Les deux femmes assises.

(4) Le haut de ce morceau présente une femme finissant en gaine et ayant des ailes au lieu de bras. Au centre sont deux femmes assises l'une vis-à-vis de l'autre, tenant chacune un dard et un rameau d'olivier.

Même dimension.

375. L'autel de sacrifice.

(5) Le centre de cette estampe offre un autel de sacrifice allumé, vers lequel s'avancent deux femmes portant des rameaux, précédées chacune d'un bouc, franchissant les degrés de cet autel.

H. 0,069. L. 0,052.

Il existe de cette estampe une copie par Abraham de Bruyn, graveur allemand, qui a gravé quelques autres pièces d'après les dessins de Delaune : l'histoire de la *Chaste Suzanne*, en sept pièces, et la parabole de l'*Enfant prodigue*, en quatre petits ovales.

376. Les deux femmes aux Palmes.

(6) Un trophée composé de deux sabres et d'un bouclier garnit le milieu vers le haut de ce morceau. Sous ce trophée sont deux femmes portant chacune une palme en soutenant ensemble une couronne d'olivier.

Même dimension.



CVM. FR̃. REGIS. STEPHANVS. F.

Apollon ([RD371](#) ou [377](#))

CVM. PR̃. REGIS. STEPHANVS. F.

Mars ([RD372](#) ou [378](#))

CVM. FR̃. REGIS. STEPHANVS. F.

Hercule ([RD373](#) ou [379](#))

CVM. PR̃. REGIS. STEPHANVS. F.

Femmes assises
([RD374](#) ou [380](#))

CVM. PR̃. REGIS. STEPHANVS. F.

Autel de sacrifice
([RD375](#) ou [381](#))

CVM. PR̃. REGIS. STEPHANVS. F.

Femmes aux palmes
([RD376](#) ou [382](#))

377 — 382. Répétition, par notre artiste, de la suite précédente, dans le même sens et dans des dimensions semblables.

Les morceaux de cette répétition sont parfaits en tout point : on ne les peut distinguer des nos 371-376 qu'en comparant leurs inscriptions ; celles des répétitions sont généralement ou moins soignées et plus longues que les autres, ou plus ou moins distantes des bordures.

404 — 409. Quelques-unes des sciences, figurées par des femmes debout au centre des compositions.

Suite de six estampes bordées de deux filets très-rapprochés et, extérieurement, d'un troisième à 0^m,001 à peu près de distance.

On lit au bas, en dehors de la bordure :

CVM. PRIVILEGIO. REGIS. STEPHANVS. F.

Dimension des planches : H. 0,083 à 0,085. L. 0,065 à 0,067, y compris les marges,

Dimension des compositions : H. 0,069 à 0,070. L. 0,051, sans les bordures.

404. *La Géométrie.*

(1) Tournée de profil à droite, elle s'appuie, d'une main, sur une règle et tient, de l'autre, un compas. Elle pose sur une tablette sur laquelle on lit : **GÉOMÉTRIE.**

405. *L'Arithmétique.*

(2) Tournée de profil à gauche, elle tient un sablier de la main gauche élevée et s'appuie, de l'autre, sur une règle. Dans la partie droite et blanche d'un ornement sur lequel marche cette science et finissant aux côtés du bas par des rinceaux on lit : **ARITHMETIQUE.**

406. *La Musique.*

(3) Debout et tournée de profil à droite en pinçant du cistre, sur une tablette contenant ce mot : **MUSIQUE.**

407. *La Perspective.*

(4) Vue de face, elle retourne la tête à gauche en fixant la vue sur une espèce de niveau. Elle tient, de la main gauche, pendante, une règle et un compas. On lit sur une forme circulaire où elle pose les pieds : **PERSPECTIVA.**

408. *L'Architecture.*

(5) Tournée de profil à droite, elle tient dans une main une équerre et, de l'autre, un compas. On lit dans une tablette, au-dessous : **ARCHITECTURA.**

409. *L'Astrologie.*

(6) Tournée de profil à gauche, elle élève une main et montre, de l'autre, une sphère étant à ses pieds qui posent sur une tablette où est écrit : **ASTROLOGIA.**

410 — 415. Répétition, par notre artiste, de la suite qui précède, dans le même sens et dans des dimensions semblables.



CVM. PRIVILEGIO. REGIS. STEPHANVS. F.

Géométrie ([RD404](#) ou 410)

CVM. PRIVILEGIO. REGIS. STEPHANVS. F.

Arithmétique ([RD405](#) ou 411)

CVM. PRIVILEGIO. REGIS. STEPHANVS. F.

Musique ([RD406](#) ou 412)

CVM. PRIVILEGIO. REGIS. STEPHANVS. F.

Perspective ([RD407](#) ou 413)

CVM. PRIVILEGIO. REGIS. STEPHANVS. F.

Architecture ([RD408](#) ou 414)

CVM. PRIVILEGIO. REGIS. STEPHANVS. F.

Astrologie ([RD409](#) ou 415)

Selon Pollet [112] :

B. wagner (1979, p. 461-462) a souligné que par son attitude la figure de l'Arithmétique rappelle celle de la Tempérance d'une gravure de Marc-Antoine Raimondi d'après Raphaël (v. Bartsch 1813, XIV, p. 295, n° 390, et Bartsch illustré 1978, 27, p. 82, n° 390).



Tempérance, Raimondi, n° 390 in Bartsch illustré [116]

416 — 421. Différentes divinités du paganisme debout au centre des compositions.

Suite des six estampes bordées de deux filets simples, l'un tout près de la composition et l'autre à 0^m,001 ou 0^m,002 de distance du premier.

On lit au bas, en dehors de la bordure :

CVM. PRIVILEGIO. REGIS. STEPHANVS. FECIT.

Dimension des planches : H. 0,082. L. 0,066 à 0,068.

Dimension des compositions : H. 0,065 à 0,067. L. 0,050 à 0,051.

416. Mars.

(1) Tourné de profil à droite et le bouclier passé au bras gauche, il tient son épée de la main droite.

417. Bellone.

(2) Elle est vue de face, appuyée de la main gauche sur sa lance.

418. Diane.

(3) Vue de profil à droite, où elle marche précédée de deux chiens. Elle porte dans une main un croissant, et tient de l'autre sa pique.

419. Apollon.

(4) Il est vu de trois quarts, légèrement tourné à gauche, s'appuyant, de la main gauche, sur son arc, et tenant, de l'autre, élevée, une flèche.

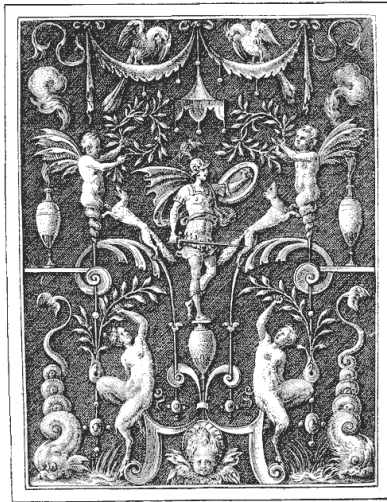
420. Vénus.

(5) L'Amour est à son côté. Vue de face, elle penche la tête à gauche, en tenant à la main une torche flamboyante.

421. Mercure.

(6) Tourné de profil à gauche, où il dirige ses pas, précédé d'un coq. Il tient de la main droite le caducée.

422—427. Répétition, par notre artiste, de la suite qui précède, dans le même sens et dans des dimensions semblables.



CVM . PRIVILEGIO . REGIS . STEPHANVS . FECIT .

Mars (RD416 ou 422)

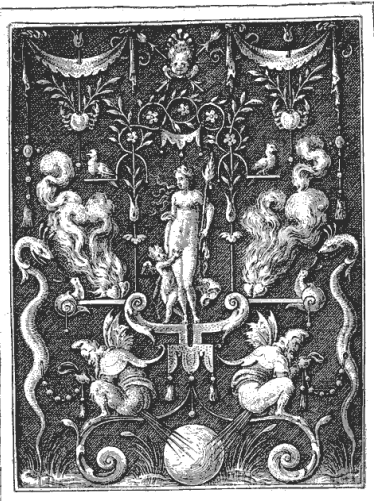
CVM . PRIVILEGIO . REGIS . STEPHANVS . FECIT .

Bellone (RD417 ou 423)

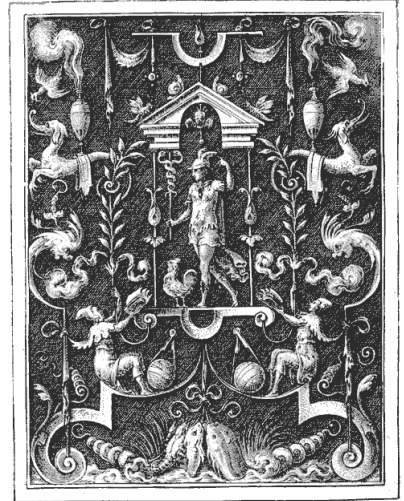
CVM . PRIVILEGIO . REGIS . STEPHANVS . FECIT .

Diane (RD418 ou 424)

CVM . PRIVILEGIO . REGIS . STEPHANVS . FECIT .

Apollon (RD419 ou 425)

CVM . PRIVILEGIO . REGIS . STEPHANVS . FECIT .

Vénus (RD420 ou 426)

CVM . PRIVILEGIO . REGIS . STEPHANVS . FECIT .

Mercure (RD421 ou 427)

À propos de ces allégories, la thèse de Christophe Pollet en 1995 [112], mentionne leur reprise « pour la décoration de la frise intérieure d'un bassin de métal doré, peut-être l'œuvre de François Briot, ou d'un orfèvre flamand ou strasbourgeois, du quatrième quart du XVI^e siècle, conservé dans une collection privée à Paris. » Il ne saurait s'agir du *bassin de La Tempérance*, dont les exemplaires sont nombreux et l'attribution à Briot ne fait aucun doute.

Pollet indique ainsi, à propos de Mars [112] (p. 580-1) :

Réutilisations:

Gravure:

1. Les deux dauphins ont été repris par Abraham de Bruyn en 1584, dans une gravure de grotesques ayant pour thème Danae. Cette estampe reprend également des motifs de la gravure n° 275.
V. Berliner et Egger 1981, p. 71, n° 708.
2. Les deux amours ailés dont le bas du corps s'entortille ont été repris par Theodor de Bry, à Francfort en 1588, dans une estampe d'ornements pour un fourreau de couteau.
V. Warncke 1979, p. 72, n° 533.
3. Les deux mêmes amours, ainsi que les deux loups, ont été copiés par Mathias Greuter, à Strasbourg, vers 1592

Orfèvrerie:

- La composition dans son entier est reprise dans un ovale, pour la décoration d'un bassin de métal doré, datant du quatrième quart du XVI^e siècle, peut-être l'oeuvre de François Briot ou d'un orfèvre flamand ou strasbourgeois, conservé dans une collection privée à Paris (v. aussi les n° 94 à 105, 40, 274, 275 et 277).

V. Hayward 1976, p. 374, fig. 383.

Cristal:

- Le motif des satyresses tenant des rameaux a été repris dans la décoration d'une coupe en cristal de roche réalisée vers 1600, conservée au Rijksmuseum d'Amsterdam (v. également les n° 236, 239, 250, 277, 414 et 424).

V. Blussé van Oud Alblas 1966, p. 102-103, fig. 11-12.

À propos de Diane, il indique également [112] (p. 584-5) :

Réutilisations:Gravure:

1. Les deux termes jouant de la trompette se voient dans une gravure d'ornements de Daniel Mignot, réalisée en 1593 à Augsbourg (v. aussi les n° 42 et 273).

V. Warncke 1979, p. 78, n° 631, ill.

2. Les mêmes motifs se voient dans une autre estampe du même graveur, réalisée en 1596 à Augsbourg (v. aussi les n° 42 et 43).

V. Warncke 1979, p. 85, n° 720, ill.

Orfèvrerie:

1. La figure de Diane avec ses chiens a été copiée pour la décoration de l'un des couvercles en argent d'une montre ovale française (atelier de Blois) du XVII^e siècle, conservée au Musée du Louvre (v. également la gravure n° 41).

V. Migeon 1917a, p. 20-21, Pl. V.

2. L'ensemble de la composition a été copié, dans un ovale, dans la décoration de la frise intérieure d'un bassin de métal doré, peut-être l'oeuvre de François Briot ou d'un orfèvre flamand ou strasbourgeois, du quatrième quart du XVI^e siècle, conservé dans une collection privée à Paris

À propos d'Apollon, il indique encore [112] (p. 587-8) :

Réutilisations:Gravure:

1. Le motif des écrevisses a été copié par Abraham de Bruyn dans une gravure de grotesques représentant Danae, en 1584 (v. également la gravure n° 272).

V. Berliner et Egger 1981, p. 71, n° 708, ill.

2. Mathias Greuter a réutilisé les deux termes et les deux sphinges dans une gravure d'ornements, réalisée en 1592 à Strasbourg.

V. Warncke 1979, p. 77, n° 616.

Orfèvrerie:

- L'ensemble de la composition a été repris, dans un ovale, dans la décoration de la frise intérieure d'un bassin de métal doré, peut-être l'œuvre de François Briot, ou d'un orfèvre flamand ou strasbourgeois, du quatrième quart du XVII^e siècle, conservé dans une collection privée à Paris (v. aussi les n° 40, 94-105, 272, 274 et 277).

V. Hayward 1976, p. 374, Pl. 383-384.

Email:

- Les sphinges ont été copiées par l'émailleur limousin Jean de court, dans la décoration de la bordure d'un grand plat ovale, vers 1575-1585, conservé par le Museum of Art de Philadelphie (v. également les n° 41, 42, 249, 297 et 325).

Pour mémoire, les sphinges «mâle» et femelle de [Delaune](#) et du plat émaillé de [Philadelphie](#):



De même, à propos de Mercure [112] (p. 590-1) :

Réutilisations:Gravure:

- Les poissons ont été repris par Mathias Grœuter, dans une gravure d'ornements, réalisée à Strasbourg vers 1592 (v. aussi les n° 272 et 275).

V. Warneke 1979, p. 77, n° 616.

Orfèvrerie:

1. La composition a été reprise entièrement, dans un ovale, pour la décoration de la frise intérieure d'un bassin de métal doré, peut-être l'œuvre de François Briot, ou d'un orfèvre flamand ou strasbourgeois, du quatrième quart du XVII^e siècle, conservé dans une collection privée à Paris (v. aussi les n° 40, 94-105, 272, 274 et 275).

V. Hayward 1976, p. 374, Pl. 383-384.

2. La figure de Mercure a été librement copiée par l'orfèvre Paul Günther, vers 1613, dans la décoration d'une chope en étain, conservée par le Bayerisches Nationalmuseum de Munich (v. aussi la gravure n° 276).

V. Hardtwig 1989, p. 1499, fig.9.

Ces différentes indications montrent la précision du travail de Pollet, son caractère exhaustif, tant sur l'œuvre de Delaune que sur l'influence qu'elle a exercée. Ceci fait d'autant mieux ressortir que Briot est très peu cité dans ce que j'ai pu en lire (qui n'est pas l'intégralité). Ainsi, dans la partie consacrée à l'influence que le graveur a pu avoir sur l'orfèvrerie est-il indiqué [112] (p. 115-21) :

un grand plat doré de la deuxième moitié du XVI^e siècle attribuable à François Briot ou à un artiste flamand ou strasbourgeois (42) et reproduisant dans sa frise extérieure toute la suite des Mois de l'année de 1568 (n° 94-105) et dans sa frise médiane plusieurs grotesques (v. n° 40, 272, 274, 275 et 277).

Il ne peut s'agir, là encore, du *bassin de La Tempérance* et l'œuvre est d'attribution douteuse. Surtout, un peu plus loin, il est précisé :

Hans Stöcklein (49) avait signalé également l'influence de Delaune sur les ouvrages en étain de François Briot. Je n'ai malheureusement pas retrouvé d'œuvres de cet artiste de ce type, cependant il existe un certain nombre de réalisations dues à des artistes travaillant dans la lignée de Briot et empruntant leurs modèles à Delaune (50). On peut citer, par exemple, une plaquette en bronze représentant l'Hiver et provenant d'un atelier de Strasbourg ou de Nuremberg ; datant approximativement de 1610, elle s'inspire directement du mois de Février de la suite des Mois de l'année de 1568 (v. n° 95) ; la même estampe a servi de modèle à Johann Sigmund Wadel de Nuremberg dans la décoration d'un plat en étain datant du tout début du XVIII^e siècle (v. également les gravures n° 276 et 277).

(49) Stöcklein dans Thieme et Becker 1907-1951, IX, p. 3.

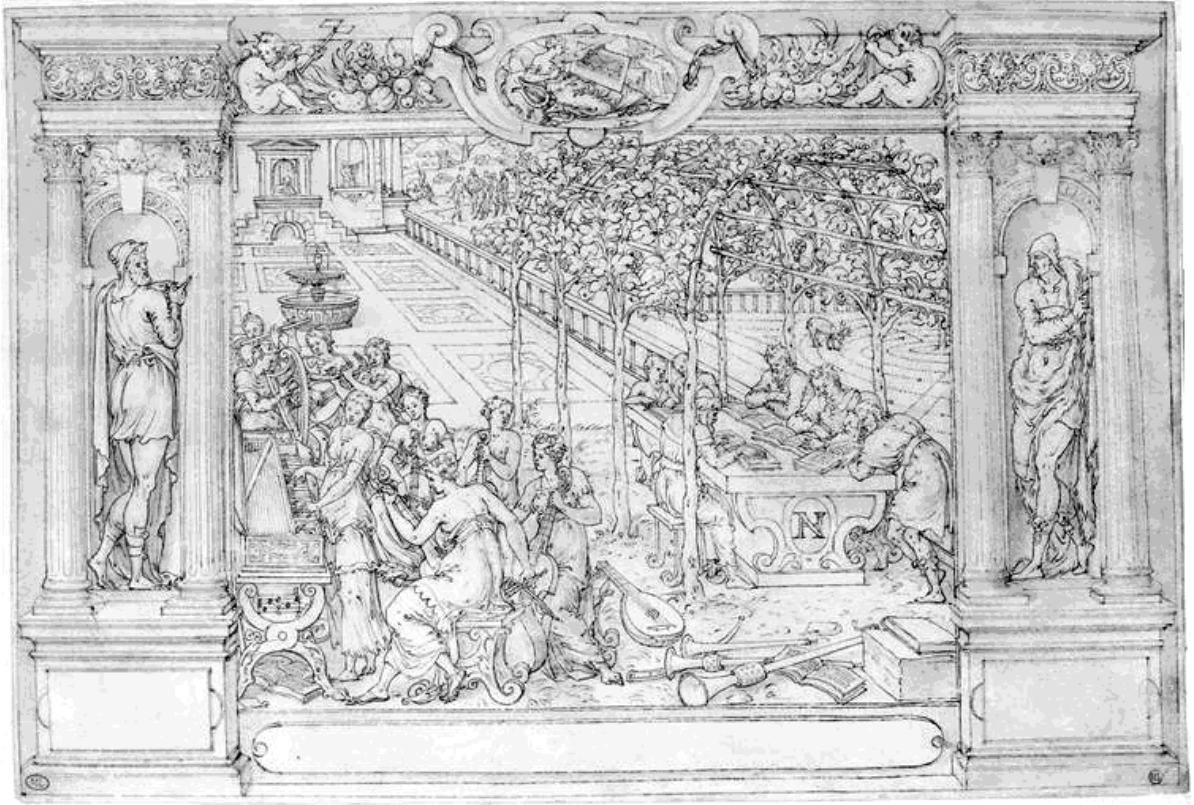
(50) V. Hardtwig 1989.

Ainsi, en indiquant qu'il n'avait « malheureusement pas retrouvé » d'œuvres de Briot en étain confirmant l'influence de Delaune relatée dans le « Thieme-Becker » [117], alors qu'il avait minutieusement analysé toute l'œuvre de Delaune et que le *bassin de La Tempérance* est l'œuvre la plus connue de Briot, Pollet va dans le sens de mon constat. Cette influence est en revanche très nette chez des artistes influencés par Briot. On doit enfin remarquer avec cet auteur que Delaune a été profondément marqué par l'École de Fontainebleau, et ajouter qu'il apparaît plus proche de Luca Penni, qui s'est installé à Paris vers 1550, que de Rosso ou du Primatice, resté à Fontainebleau. Orfèvre, Delaune a également pu recevoir les leçons de Benvenuto Cellini lorsque celui-ci séjournait à Paris, en 1540, époque de l'apprentissage de Delaune en la matière [112] (p. 67-70). Ces influences sont les mêmes que celles de Briot, et, à défaut de trouver dans le *bassin et l'aiguière de La Tempérance* des reproductions de gravures ou de dessins de Delaune, force est d'en rester à ces influences communes.

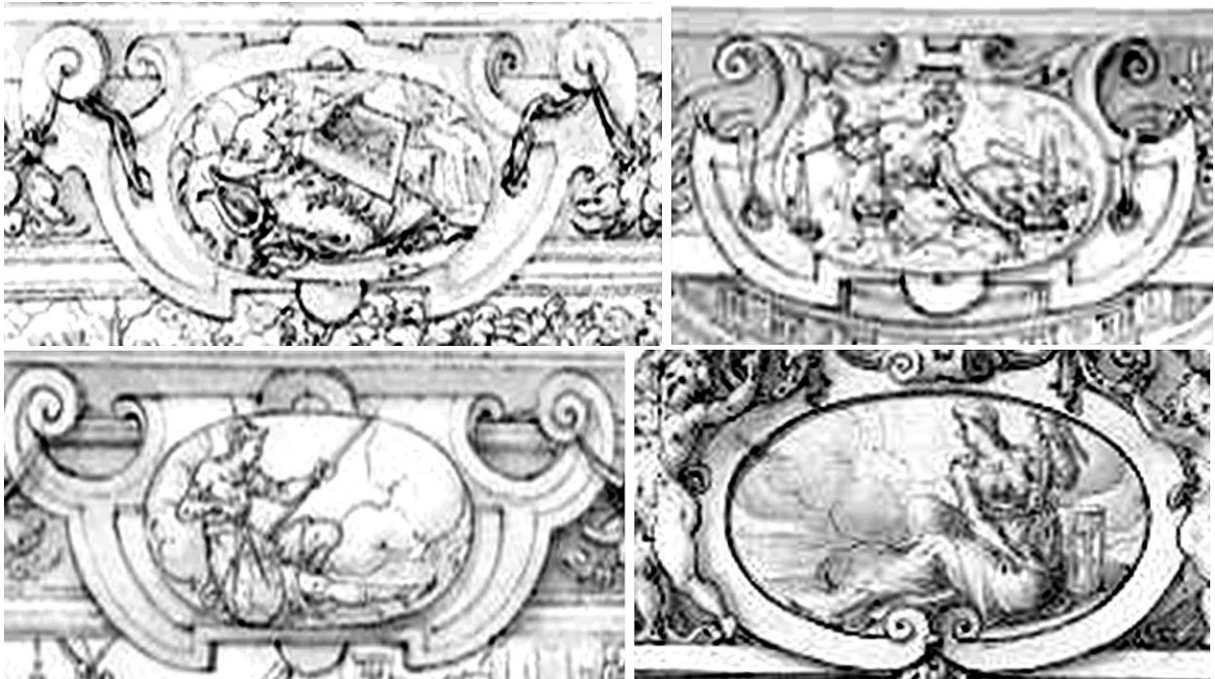
En définitive donc, à part un style général, qui est celui de l'École de Fontainebleau, aucune des figures trouvées n'est le modèle exact d'une de celles du *bassin de La Tempérance*, contrairement à celles du *bassin de Mars* ou du *bassin d'Adam et Ève*. Mais il y a plus : les allégories des Sciences sont nombreuses chez Delaune, il en existe plusieurs de Minerve et de la Tempérance, et aucune n'a été reprise par Briot pour le *bassin de La Tempérance*. Demiani a mentionné la ressemblance de l'allégorie de l'Air avec la gravure RD105 [61] (p. 96) : il a été vu qu'elle portait plus sur les détails du décor que sur le style du personnage principal, beaucoup plus proche de celui de la gravure RD102 et de l'École de Fontainebleau. En effet, l'analogie stylistique la plus grande a été celle trouvée entre l'allégorie de l'Air et la gravure RD102, d'après Luca Penni, curieusement jamais cité à propos de Briot.

3. Les dessins

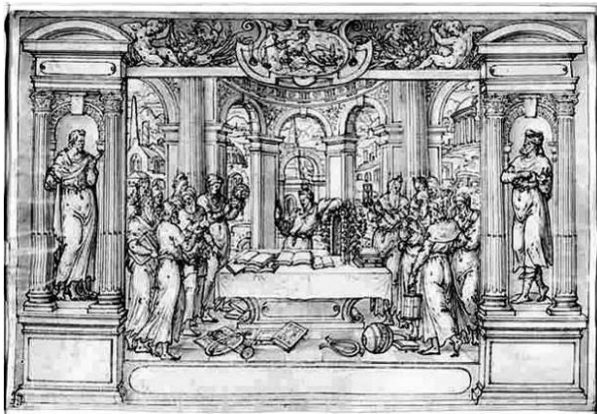
Des dessins sont également attribués à Delaune, qui n'ont toutefois pas fait l'objet d'un classement aussi systématique que les nombreuses gravures. Les recherches ont porté principalement sur le répertoire « Joconde » des musées de France, le British Museum de Londres, le Rijksmuseum d'Amsterdam, les musées de New York, Los Angeles, Chicago. Là encore, les dessins susceptibles d'avoir servi de modèle à François Briot ont été privilégiés. Certains ont précisément été regroupés dans la thématique des *Arts libéraux* [118].



[La Musique](#) (1560-1574), lavis brun sur vélin (musée du Louvre)



Cartouches supérieurs de La Musique, la Jurisprudence, la Géométrie, **la Tempérance**



Le Temple des Sciences [119]



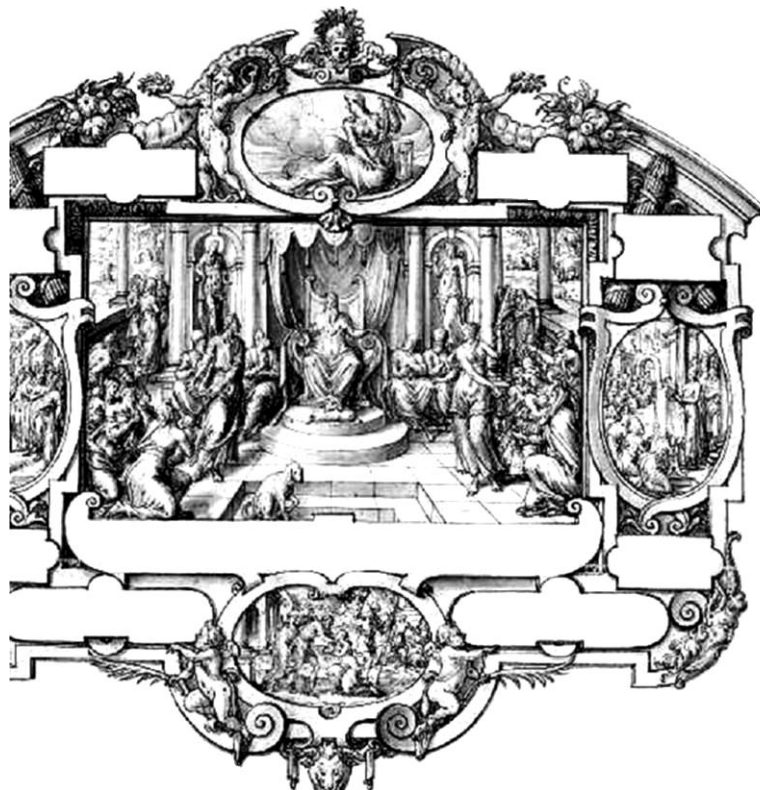
L'astronomie [119]



La Géométrie (musée de Chantilly)

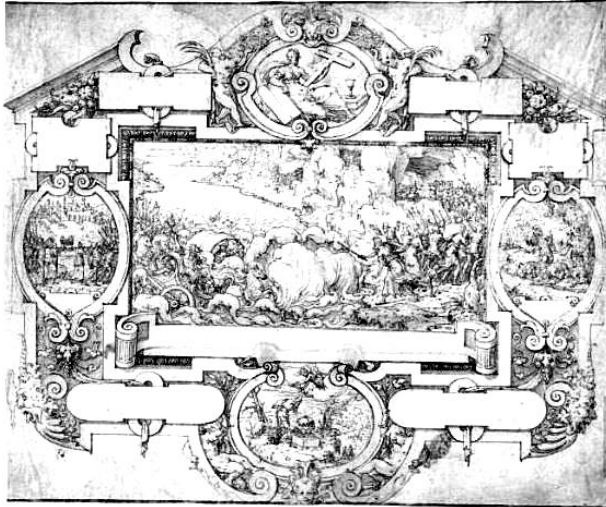


Le triomphe de la sagesse (RMN)

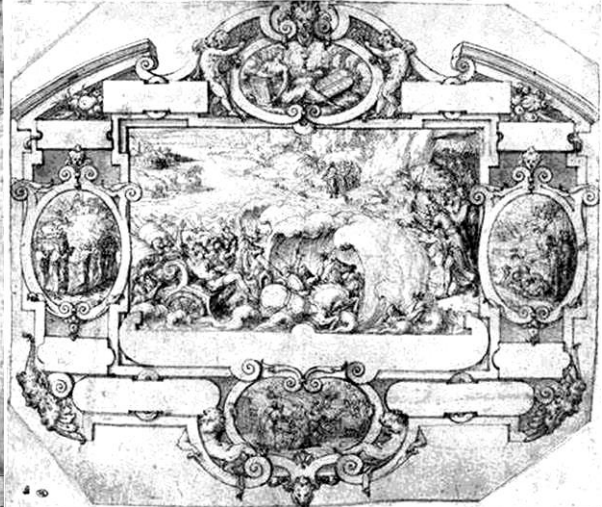


La Justice (**la Tempérance** dans le cartouche supérieur) (Amsterdam, [Rijksmuseum](https://www.rijksmuseum.nl))

Des dessins de mêmes proportions représentent des scènes de la vie de Moïse, surmontées d'allégories de la Foi dans les cartouches supérieurs.



Destruction de l'armée de Pharaon (collection [Getty](#)) [120]



Passage de la mer rouge ([Louvre](#))



Delaune (collection Getty) [120]



Allégories de la Foi
Aiguïère de François Briot
(image inversée)



Delaune (Louvre)

Des dessins de cartouches pour des inscriptions sont conservés au musée Condé à [Chantilly](#) :

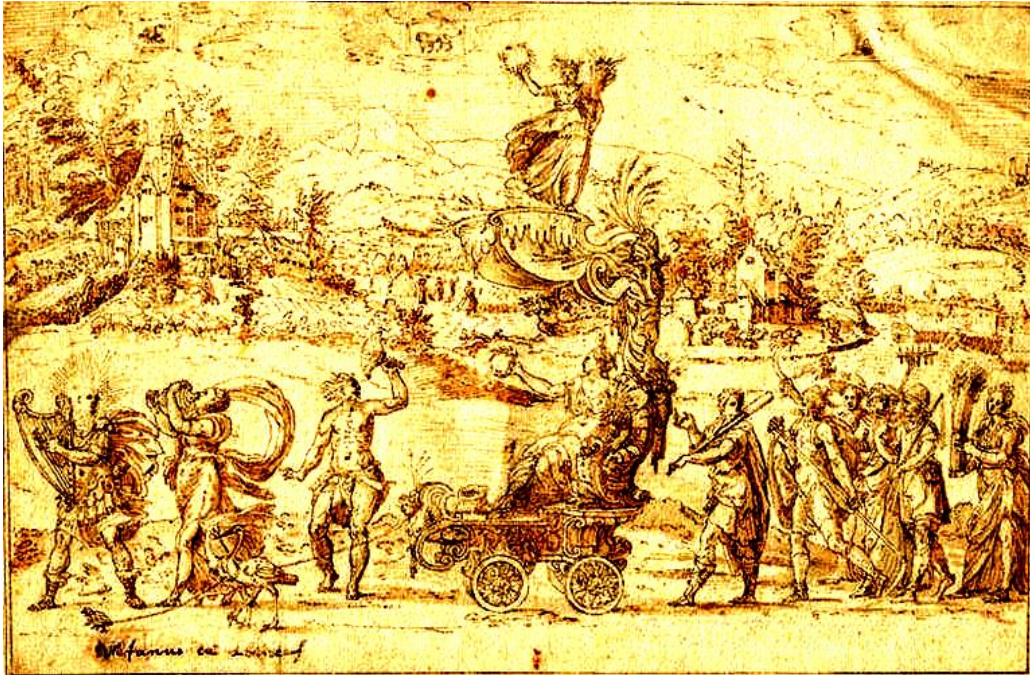


La continence de Scipion



Horatius Cocles sur le pont du Tibre

On y trouve aussi un *Triomphe de Cérès* :



Delaune a également fait des dessins de bijoux, d'aiguières, de fonds de coupe, de vases...



Dessins pour des pendentifs ([Oxford](#))



Jetons ([Oxford](#))



Dessins pour des vases
([Paris](#), [Louvre](#))

Apollon et Daphné
([Londres](#), Royal collection)



Dessins pour une [coupe](#) à [miel](#) (Paris, Louvre)



La prise de Troie
(Amsterdam, Rijksmuseum)



Étude d'ornementation pour un plat
([Louvre](#), anciennement Mariette, cabinet du roi)
Également attribué à Jean Cousin père, Inv. [26194](#)



Études pour des ornements circulaires (Louvre)
 Épisodes de la Vie de [Moïse](#) Épisodes de la Vie de [Samson](#)



Cartouche de la Vie de Samson



Vase en forme de nef, aux armes de Lord Clinton, grand amiral d'Angleterre (Paris, [BNF](#))

4. Conclusion

L'étude des dessins conduit aux mêmes conclusions que celle des gravures : un style, celui de l'École de Fontainebleau, assez comparable, mais nul modèle pour le *bassin de La Tempérance* ou l'*aiguière de La Charité* de Briot n'apparaît clairement.

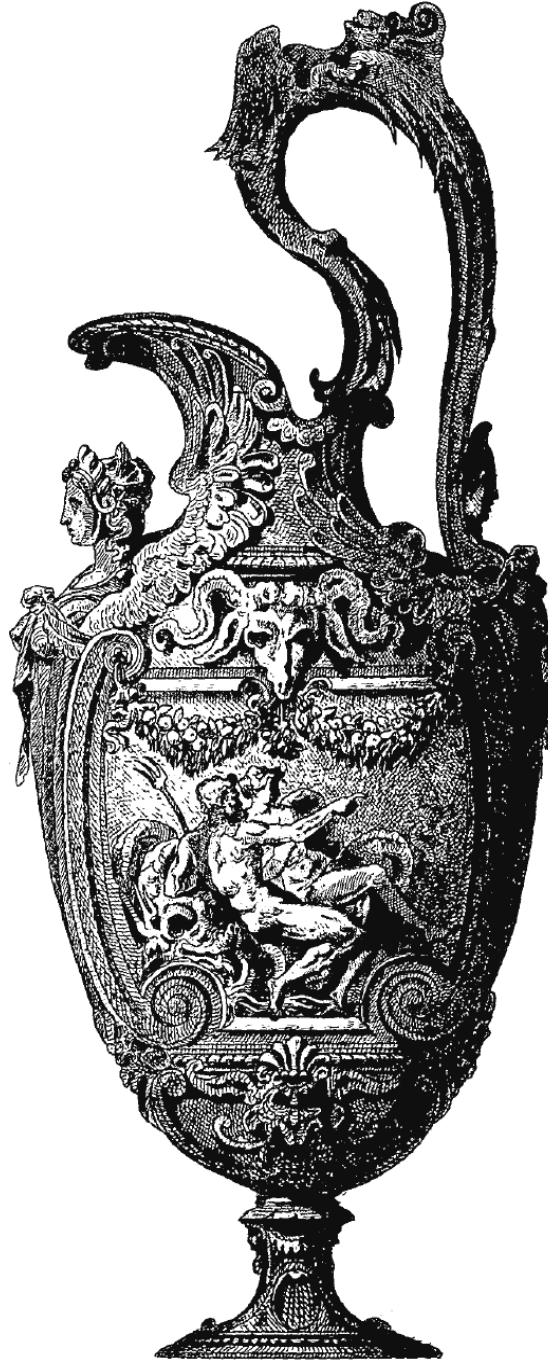
II. Autres sources

L'échec à retrouver la source précise d'inspiration chez Delaune incite à en rechercher d'autres, en suivant deux voies : les artistes déjà cités et la source évidente qu'est l'École de Fontainebleau.

1. Les auteurs cités

Polydore de Caravage

Polidoro Caldara, né en 1495 à Caravaggio, est un élève de Raphaël, qui travailla à Rome (1514-1527), à Naples (1524, 1527-1528) et à Messine (1528-1543) où il est mort assassiné.



Dessin d'aiguière (Louvre) [121]

Jean Goujon

Né vers 1510, il a notamment sculpté les nymphes de la *Fontaine des Innocents*, les *Caryatides* pour la plateforme des musiciens au Louvre, les *Allégories* sur la façade du Louvre dans la Cour Carrée, *Les quatre Saisons* exposées au musée Carnavalet. Sa trace se perd vers 1567 à Bologne, où, protestant, il se serait réfugié avant la Saint-Barthélemy.



Nymphe et un petit génie sur un monstre marin (Fontaine des Innocents, puis Louvre)



Louvre, pavillon de l'horloge



La salle des Caryatides au Louvre, dans une œuvre d'Ingres (1820) : Don Pedro de Tolède baisant l'épée d'Henri IV ([Louvre-Abou-Dhabi](#))



Les quatre saisons (Musée Carnavalet)

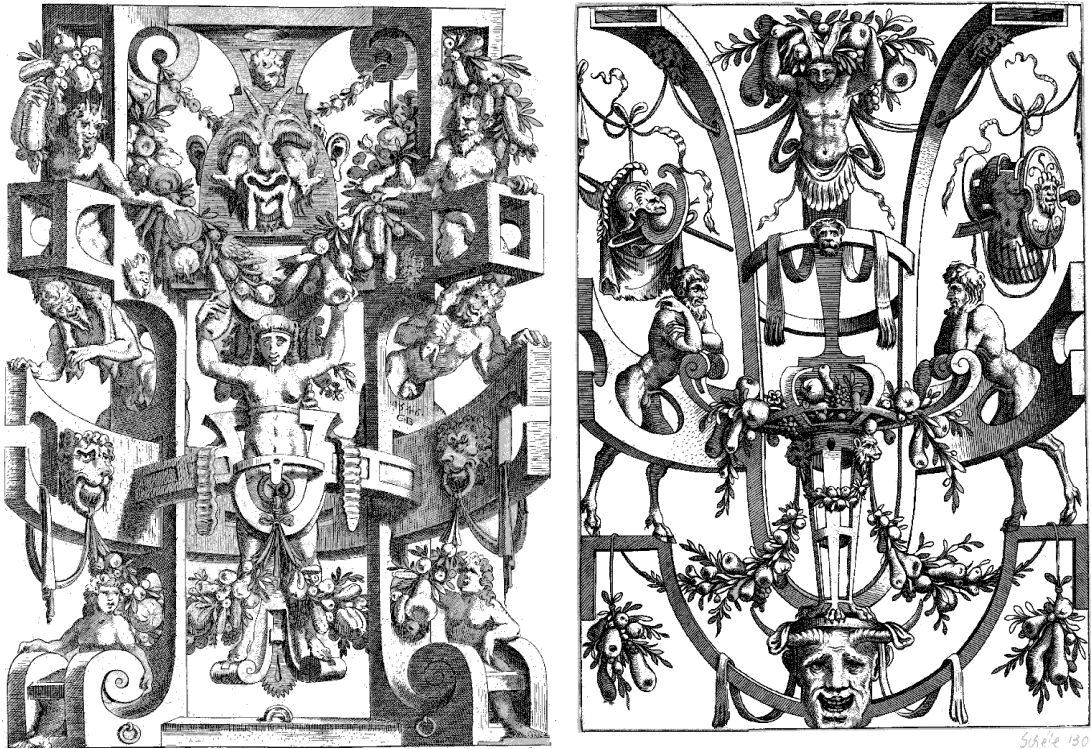
Cornelis Bos

Cornelis Willem Claussone est né entre 1506 et 1510 à Bois-le-Duc aux Pays-Bas (Sint-Hertogenbosch en néerlandais, d'où le surnom qu'il emprunta à la fin de ce nom, comme l'avait fait avant lui Hieronymus Bosch). Il a travaillé comme graveur chez Pieter Coecke, à Anvers, en 1537. Puis il a séjourné à Paris et à Fontainebleau avant de s'installer à Anvers en 1540, qu'il a dû fuir en 1544 en raison de son appartenance à une secte religieuse (les Loïstes). Il est parti pour Rome en 1548, puis s'est installé à Groningen en 1550, où il est mort en 1556.

Son catalogue raisonné a été établi par Sune Schéle en 1965 et comporte plus de deux cent numéros non douteux [122]. Ses œuvres sont notamment présentées au Rijksmuseum d'Amsterdam et au British Museum de Londres. Seules les plus pertinentes sont représentées ici (le nombre suivant le « S. » renvoie à la numérotation de Schéle, utilisée par les deux musées précédemment mentionnés).



Cartouche avec proverbe français (S.177)



Panneaux de grotesques avec des entrelacs et des cartouches (S.123, S.130)

Il apparaît que seuls les motifs décoratifs de Cornelis Bos se rapprochent de ceux de François Briot. Encore faut-il noter que ses arabesques s'éloignent du style de l'École de Fontainebleau, dit des « cuirs découpés » : plus rigides, ceux de Cornelis Bos ont plutôt fait évoquer des lames de métal d'allure molle.

Par ailleurs, certaines pièces d'orfèvrerie ont été rapprochées des gravures de Cornelis Bos. En dehors du style général qui est celui de l'époque, rien ne permet d'évoquer le travail spécifique de François Briot.



Aiguière et plat de vermeil, Anvers, 1546-7 (Ferdinand de Rothschild, British Museum) :
 "based on contemporary engravings of ornament, probably by the Antwerp master engraver Cornelis Bos"



Aiguière et bassin ovale en argent, Anvers, vers 1558 (British Museum) :

“the most conclusive evidence, however, is to be found in the monumental engraved print of ‘The Triumph of Neptune’ signed by Cornelis Bos and dated 1548 - a great frieze of three consecutive sheets (each 14 x33 cm) preserved in the Prenten Kabinet, Amsterdam (see Schéle 1965, p. 132, no. 55, pl. 20)”.

Schéle indique à propos de cette gravure : “This print possesses certain features which have been borrowed from the Mantegna engraving ‘The Battle of the Tritons’” [122] (p. 132).



Détail du bassin

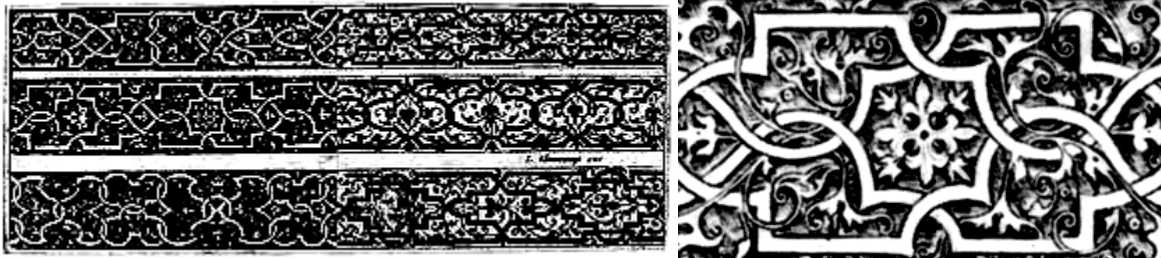


Le Triomphe de Neptune par Cornelis Bos, 1548 (S.55)

On peut également noter que, même si l’analogie entre la figure représentée par l’orfèvre et la gravure de Cornelis Bos est loin d’être parfaite, cette dernière est dûment référencée, alors qu’aucun musée ne l’a fait pour une figure représentée par François Briot sur le *bassin de La Tempérance*.

Balthasar Sylvius

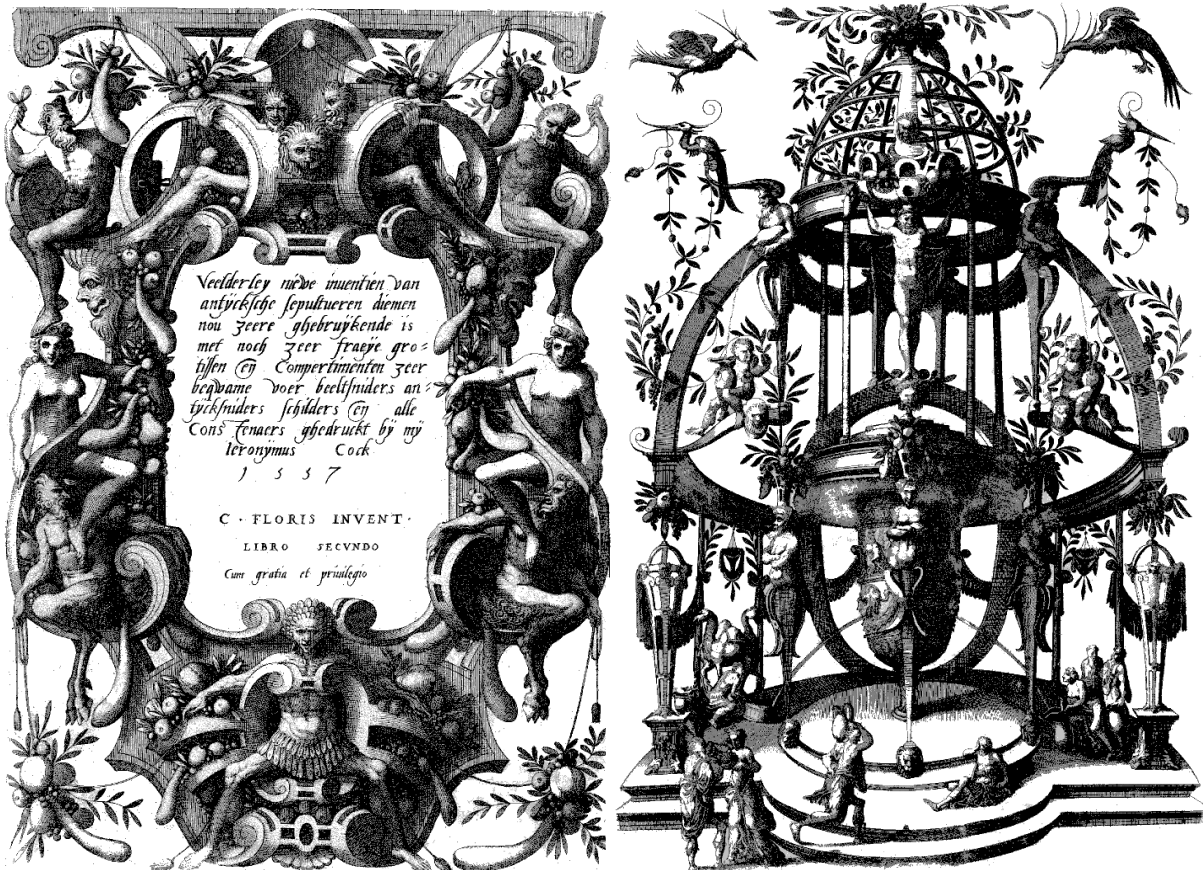
Né en 1518 à Sint-Hertogenbosch, comme le précédent, il s'appelait en réalité Gheertsen et a latinisé le nom de sa ville natale. Il y a été formé dans l'atelier de son aîné et est mort à Anvers en 1580. Il est surtout connu pour ses arabesques, publiées notamment dans *Quatre suites d'ornements : variarum protractionum quas vulgo Maurusias vocant omnium antehac libellus, etc. 1554.*



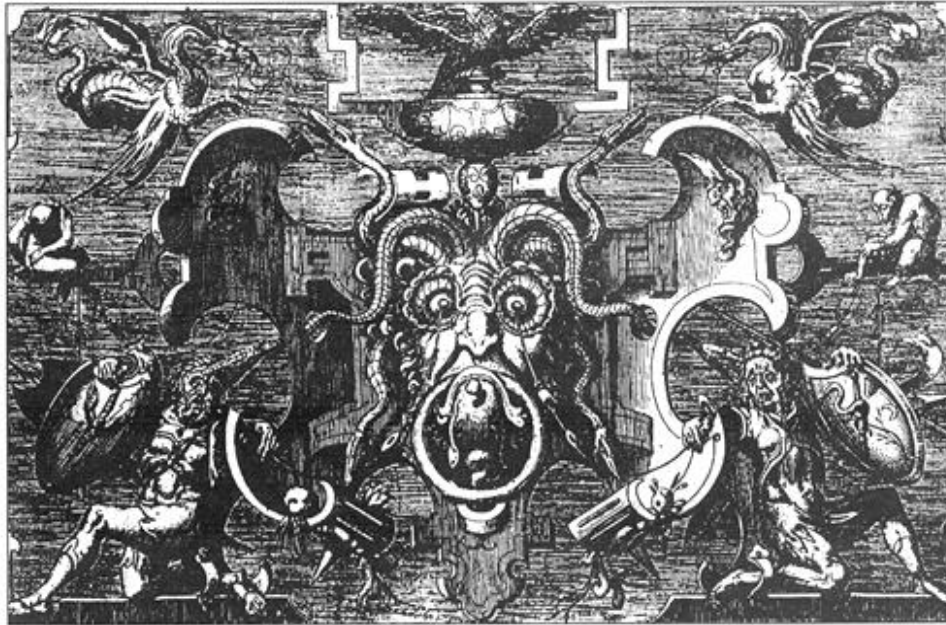
Bandes d'ornements dans le style mauresque, dessinés par B. Sylvius, gravés par I. Honnervogt (V&A) Détail

Cornelis Floris

Cornelis II de Vriendt, plus connu sous le nom de Cornelis Floris (1514-1575) est un artiste anversois, qui a été architecte (notamment de l'hôtel de la ville d'Anvers), médailliste, graveur. À ce dernier titre, il est surtout connu, à l'instar de Cornelis Bos, pour ses grotesques.



Veelderleij nieuwe inventien van antijcksche sepultueren... 1557



Grotesque de Jacques Floris, frère de Cornelis Floris

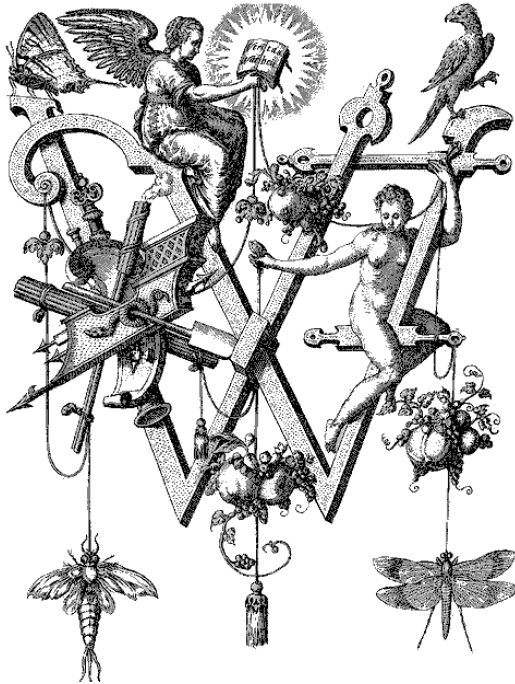
Théodore de Bry

Né à Liège en 1528, il a été dessinateur, graveur et éditeur. Protestant, il a émigré à Strasbourg vers 1560, séjourné à Londres vers 1587-1588, puis à Francfort où il est mort en 1598. Il est surtout connu pour les gravures des ouvrages publiés dans cette ville et illustrant les premiers voyages en Amérique.



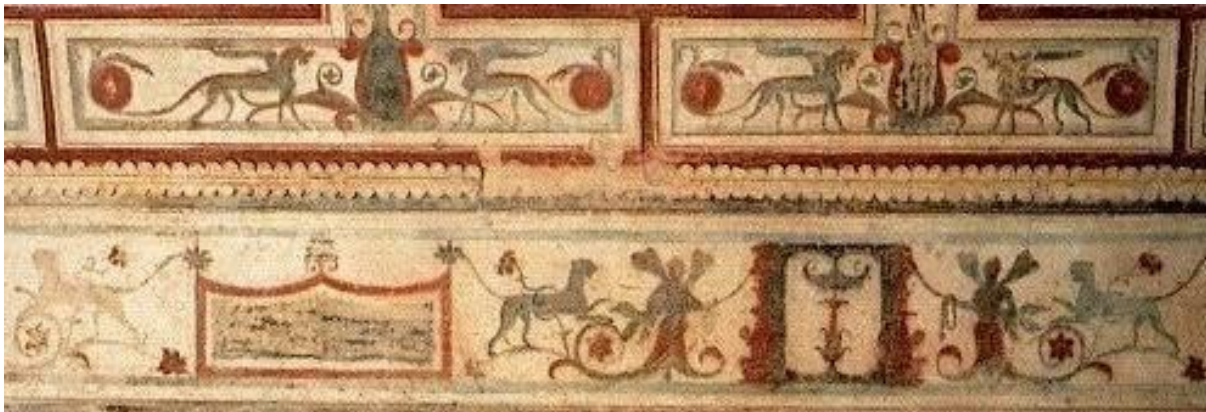
Jean-Théodore de Bry

Fils du précédent, né à Strasbourg en 1561 et mort à Francfort en 1623, les œuvres qui lui sont attribuées se rapprochent plus de celles de François Briot, mais sans modèle identifié.



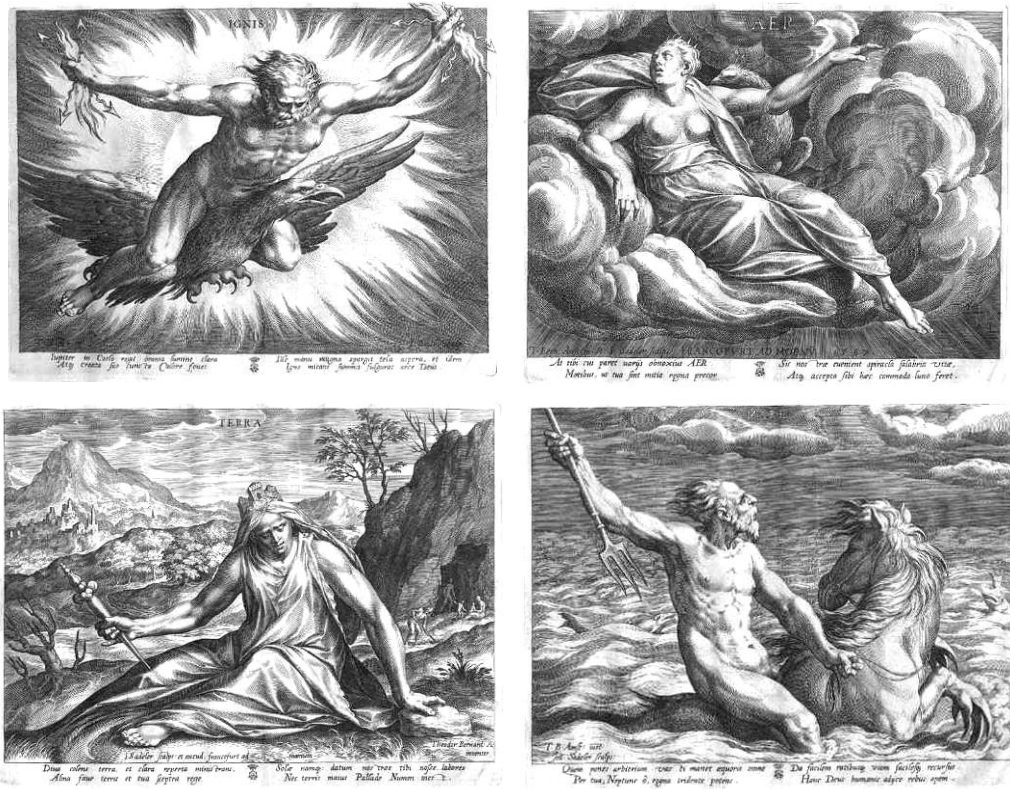
Dirk Barendsz

Né à Amsterdam en 1534 dans une famille de peintres, il partit pour l'Italie à 21 ans et y resta sept ans. Son nom se trouve parmi les graffiti de la *Domus Aurea* à Rome, fondations d'un ancien palais de Néron : la décoration de cette « grotte », découverte fortuitement au XV^e siècle, servait en effet de modèle aux peintres, inspirant le style de la Renaissance italienne, ainsi que le nom de « grotesques » donné à ces figures.



Fresques de la *Domus Aurea*

Élève du Titien à Venise vers 1555, il est retourné à Amsterdam en 1562, où il est mort en 1592. Il reste surtout de son œuvre des copies par des graveurs, comme Jan I Sadeler. Les copies disponibles, telles celles des quatre éléments, ne permettent pas de le ranger raisonnablement parmi les inspireurs directs de François Briot.



Pierre Woeiriot

Né en 1532 à Neufchâteau dans les Vosges, il a commencé par exercer le métier d'orfèvre dans la tradition familiale. À partir de 1555, il s'est spécialisé dans la gravure sur cuivre, illustrant des livres et produisant des portraits [123]. Il résidait alors, tantôt à Nancy, avec le titre de *Graveur du Duc de Lorraine* [124], tantôt à Lyon, où il s'est converti au protestantisme. Après des voyages à Rome et à Florence, puis un séjour à Augsbourg, il s'est établi en 1571 à Damblain, après avoir hérité du fief et du titre de sa mère, Urbaine de Bouzey. Il y est mort en 1599. Comme celui d'Étienne Delaune, l'inventaire de son œuvre a été fait par Robert-Dumesnil, qui lui attribue 401 numéros [124]. Mais, de nouveau, les auteurs mentionnant son influence ne donnent pas ce point de repère, pourtant simple. En matière de modèle pour Briot, on peut juste dire qu'on retrouve le style de l'époque, comme dans les exemples suivants :



4. Lot.

(3) Lot agenouillé à côté de l'une de ses filles, qu'il carresse à la gauche de l'estampe. L'autre fille, debout au milieu, présente à boire à son père. Le monogramme est sur un sac à gauche. On lit dans la marge :

*L'ot echauffé de vin et trompé de ses filles
Incestua son sang, prit les virginities
De ses filles qu'il fit à sa honte fertiles.
Que l'amour et le vin causent de mal-heurtes.*
Gen : Chap. 19. 20.



310. Frontispice.

(1) Deux satyres, posant un genou sur un socle de chaque côté de l'estampe, soutiennent une tablette contre un terme élevé sur ce socle et dans laquelle on lit : *Cum privilegio Regis. ad. annos decem.* Sur la face du socle est écrit :

P. Woeiriot †
inue. faciebat.
M.D.L.X.I.



362—371. DIX PENDANTS D'OREILLES DÉPENDANT D'UNE OU DE PLUSIEURS AUTRES SUITES.

364.

(3) Au centre est représenté, dans un cartouche, le sujet de Vénus couronnant l'Amour, qui lui rend les armes.

En revanche, d'un point de vue historique, la proximité de sa famille et de celle des Briot impose l'idée d'une influence, comme l'a fort bien indiqué Albert Jacquot [125] (p. 1-3) :

D'un examen sérieux des archives de la Lorraine, il nous semble qu'on peut, sans paraître téméraire, affirmer que l'école de l'orfèvrerie a pris naissance dans cette partie de notre province vers le milieu du quinzième siècle, d'abord avec la famille des Wiriot-Woeïriot, habitant Neufchâteau, Dombrot et Damblain.

Mais avant Pierre I^{er}, dit le Vieux, aïeul du fameux Pierre Woeïriot, des orfèvres émérites avaient déjà transmis les préceptes de leur art à ce Pierre I^{er}, né en 1469, au Neufchastel (Neufchâteau), dont l'épithaphe relevée par nos soins révèle une fois de plus sa qualité « d'orfèvre de feu de bonne mémoire, René, roi de Cécile ¹. »

Les souverains de Lorraine tenaient en si haute estime leur orfèvre, qu'ils l'avaient anobli, témoin les blasons sculptés dans la chapelle funèbre de Pierre I^{er}, sur lesquels les attributs de l'orfèvrerie sont représentés au naturel.

Le fils de Pierre I^{er}, Jacquemin Wiriot, orfèvre comme son père, fut seigneur de Bazoilles et par sa femme, Claude de Bouzey, devint seigneur de ce lieu et de Dombrot-sur-Vair. Son fils, le fameux Pierre II Woeïriot, qui signait souvent de Bouzey, était seigneur de Champjanon, fief de *Damblain*. Les pièces qui le prouvent sont aux Archives de la Lorraine, à Nancy, et datées de 1566 à 1582 ².

Il est utile de rattacher à l'établissement fort ancien des orfèvres lorrains de la famille des Wiriot à Damblain, celle des Briot qui, dans le siècle suivant, s'illustra dans le même lieu.

Le petit village de Damblain est le berceau de toute une école d'un art qui se répandit au loin, et dont les œuvres excitent encore aujourd'hui l'admiration des connaisseurs.

Pierre II Woeïriot peut, à juste titre, être considéré comme un maître dans l'art de l'orfèvrerie, tout autant que dans celui de la gravure. On en a la preuve la plus absolue par ces admirables et rares recueils qu'il nous a laissés.

En effet, quel orfèvre incomparable se révèle-t-il en créant ses élégants modèles de bagues et anneaux, de garnitures d'épées, de pendants d'oreille, de pendeloques, d'ornements de ceintures, de couteaux et de stylets?

Pierre Woeïriot, du reste, nous déclare qu'il fonde lui-même les planches qui lui servirent à graver son *Pinax iconicus* (1555). Dans son *Libro d'Anela* ³, il prend la qualité d'orfèvre. De nom-

¹ Les Wiriot-Woeïriot, A. Jacquot, 1892, J. Rouam, Paris, et Compte rendu de la Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements, 1891.

² *Idem*, p. 70, 71, 72, 73.

³ Lyon, G. Roville, 1561. — Voir la planche ci-contre.

breux et authentiques documents, il résulte que les médailles mêmes de Pierre Woeïriot étaient faites selon le procédé adopté par les orfèvres de son temps, c'est-à-dire qu'elles étaient fondues avant de les graver, obtenant ainsi un énorme relief. Ces médailles étaient donc coulées et ciselées ensuite ¹.

C'est dans la famille des Briot qu'il faut chercher les continuateurs et les maîtres de l'orfèvrerie lorraine, pendant le seizième et le dix-septième siècle.

François Briot, que certains auteurs ne craignent pas de qualifier du titre de plus célèbre orfèvre du seizième siècle, paraît avoir eu pour ancêtre Didier Briot, mort avant 1543. Des deux fils de Didier, Urbain et Étienne ², le premier maria sa fille au graveur et orfèvre lorrain François Racle.

Ce fut François Briot qui acquit le plus de renommée. C'est à lui qu'on doit la fameuse aiguière et le bassin connus sous le nom de « la Tempérance et la Charité », chef-d'œuvre le plus pur de la seconde moitié du seizième siècle et que l'on admire au Louvre.

La famille des Briot avait embrassé la religion réformée, et pour cette raison surtout elle quitta Damblain, portant la splendeur de son art traditionnel loin du petit pays de Lorraine qui, dès lors, perdit à peu près cette école d'orfèvrerie deux fois séculaire.

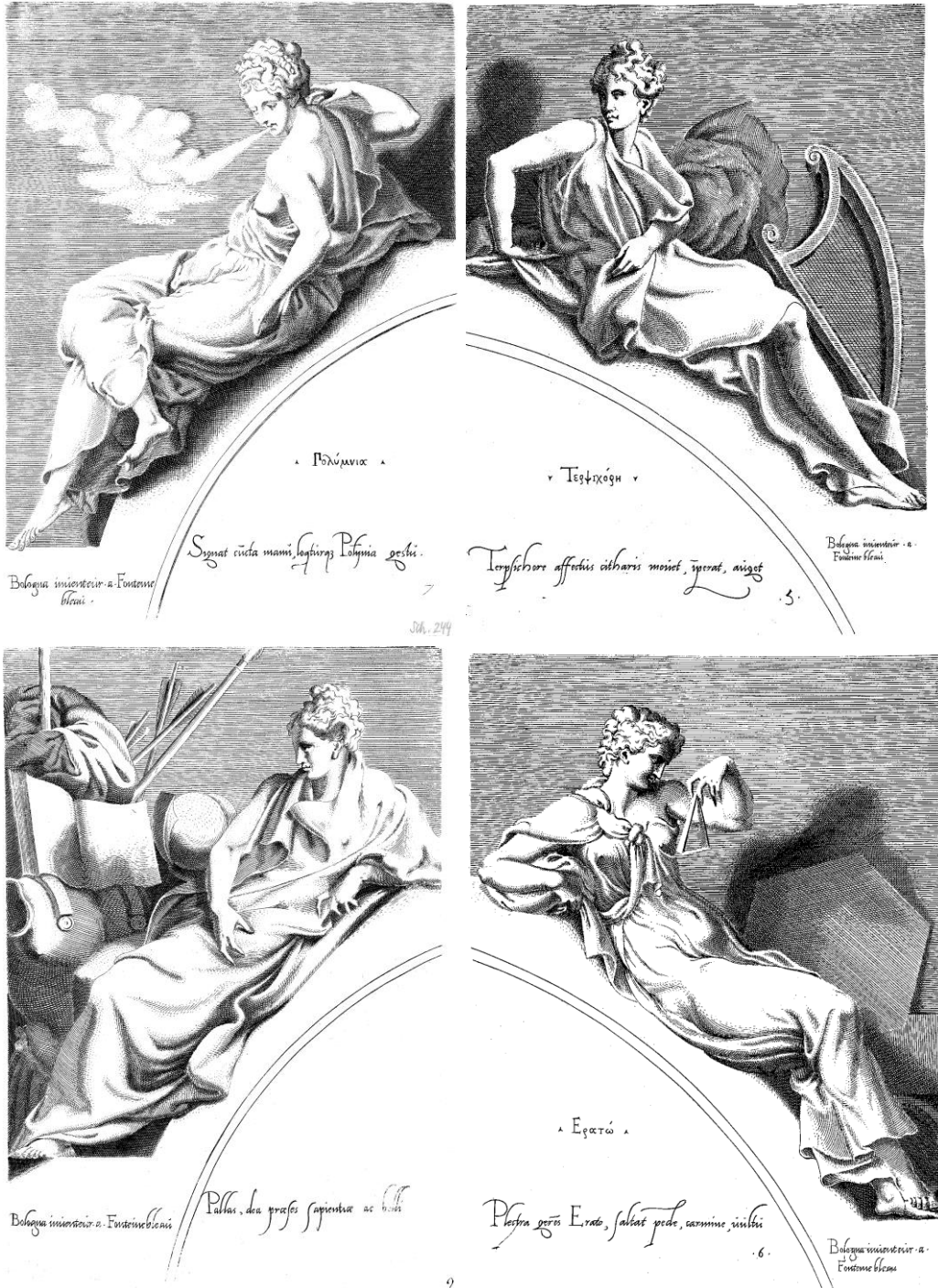


Autoportrait de 1555, in [125]

2. L'École de Fontainebleau

Le Primatice

Francesco Primaticcio, dit Bologne ou Boulogne) (1504-1570) peut servir de transition, car il a été souvent cité comme source d'inspiration, notamment par Demiani. Parti à 22 ans pour Mantoue, il y est devenu l'assistant de Jules Romain, l'un des plus puissants héritiers de Raphaël. Appelé en France en 1531 par François I^{er}, il y exécuta pendant 20 ans de nombreux travaux en peinture, en sculpture et en architecture. Comblé de bienfaits par le roi, il mourut à Paris en 1570. Il avait fondé, avec son prédécesseur le Rosso, l'école dite de Fontainebleau, qui a exercé une grande influence sur l'art français antérieur à Poussin.



Gravures d'après Le Primatice, d'attribution douteuse à Cornelis Bos [122] (p. 206)
 Polymnie (S.244), Terpsichore (S.242), Minerve (S.248), Erato (S.243)



Le Primatice. Danaé recevant la pluie d'or (Fontainebleau, galerie de François I^{er}, 4^e travée sud) [126]
L'ornementation entourant l'œuvre serait de Rosso, notamment les deux cartouches (*cf. infra* : Rosso)



Le Primatice. Le Mariage d'Alexandre et Roxane [126] (p. 24) (photographié le 20/04/12)
Chambre de la duchesse d'Étampes au château de Fontainebleau (devenue escalier du roi)

Rosso

Giovanni Battista di Jacopo, dit Rosso Fiorentino, est un peintre et décorateur né à Florence, en 1494, et aux cheveux roux, comme l'indique son surnom. Élève du maître maniériste Andrea del Sarto, il s'est installé à Rome en 1524, qu'il a quitté en 1527, suite au sac de la ville par Charles Quint. Alors qu'il se trouvait à Venise, il a été appelé en 1530 à la cour de France par François I^{er}, sur la recommandation de Pierre l'Arétin. Le roi lui confia la décoration du château de Fontainebleau et le combla d'honneurs, le nommant premier peintre du roi et chanoine de la Sainte-Chapelle. Il est mort à Paris en 1540. Selon Vasari, il se serait suicidé, après avoir faussement accusé un ami de l'avoir volé, mais cette fin est actuellement discutée.

Véritable fondateur de « l'École de Fontainebleau », il a eu le Primatice comme assistant, puis comme concurrent. Nombre de ses œuvres pour Fontainebleau ont été détruites, mais il en reste dans la galerie de François I^{er}, dont il a réalisé tous les décors, les stucs, et toutes les peintures, à l'exception de la *Danaé* de Primatice.



Château de Fontainebleau, galerie François I^{er}, conçue et décorée par Rosso :
à gauche *Danaé* du Primatice, à droite la copie faite au XIX^e siècle de la *Nymphe* de Rosso
(photographié le 20/04/12)

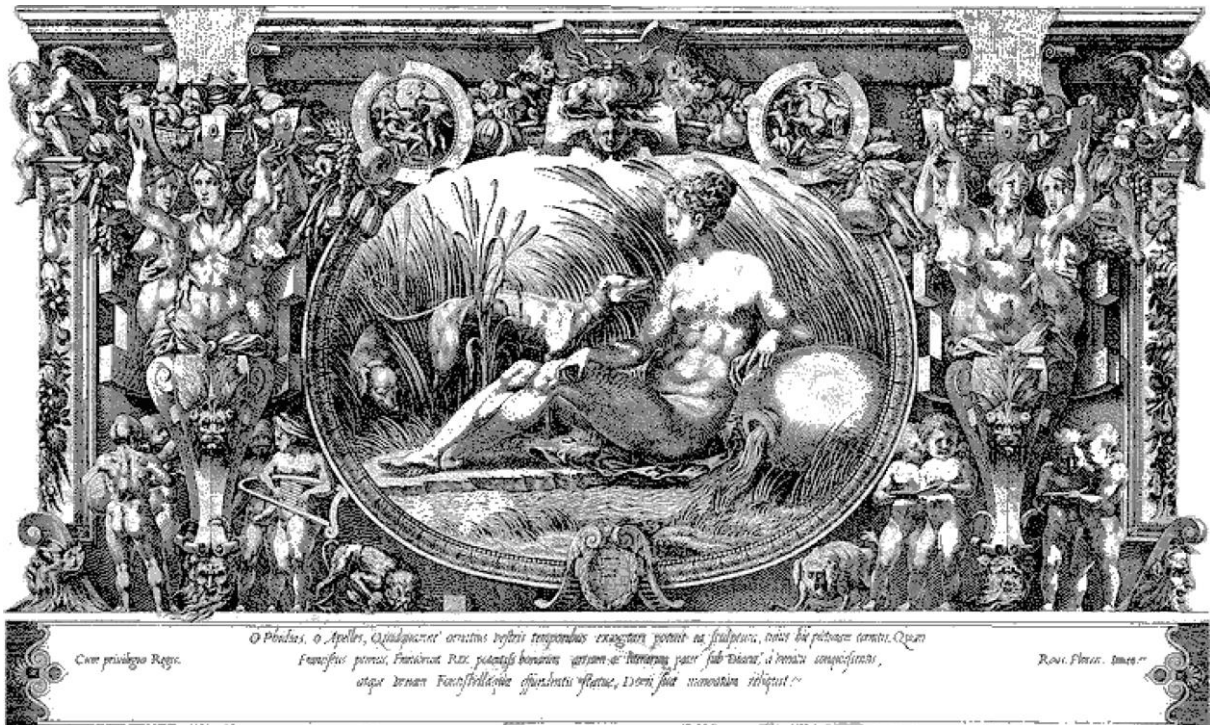


Rosso. La mort d'Adonis (Fontainebleau, galerie de François I^{er}, 3^e travée sud)

Si nombre d'œuvres sont perdues, certaines images ont été conservées par des gravures ou des faïences de successeurs de Bernard Palissy.



LA NYMPHE DE FONTAINEBLEAU MUSEE DU LOUVRE [127]
OA 1341 (don de Charles Sauvageot)



La Nympe de Fontainebleau. Gravure du XVI^e siècle, d'après Rosso

La gravure présentée ci-dessus a été commencée par Pierre Milan et poursuivie par René Boyvin, sans qu'on puisse distinguer leurs parts respectives ; elle a été achevée en 1554 selon un acte notarié [128] (p. 325). Robert-Dumesnil indique à son propos [129] (p. 26-7) :

18. *La Nympe de Fontainebleau, d'après maître Rous.*

On la voit sous les traits d'une belle et jeune femme , assise à peu près nue dans des roseaux, dirigée vers la gauche, au bord d'un ruisseau alimenté par l'urne sur laquelle elle s'appuie. Deux chiens l'ont aperçue , et l'un d'eux s'en est approché (1). Ce sujet , qui est dans une forme ovale en largeur, occupe le centre d'un montant d'ornements en stuc , présentant au milieu du haut la salamandre sur des flammes, emblème de la devise de François I^{er}, ayant à ses côtés deux médaillons peints à fresque par le Rosso, où se voient dans leur char Apollon du côté droit et Diane à l'opposite. Au milieu du bas de la même forme ovale, la lettre F, fleurie, passée dans la couronne ouverte de France , qui désigne le nom de François I^{er}, est dans le champ d'un cartouche. Le

(1) Ce dernier chien semble faire allusion à l'espèce de tradition en vogue du temps de François I^{er}, de la découverte de la fontaine par un animal de cette espèce , portant le nom de *bleau*.

côté gauche du montant d'ornements offre un groupe de trois femmes nues finissant en gaine et qui portent une corbeille de fruits. Dans le bas sont deux couples d'enfants jouant de divers instruments de musique, et qui sont accompagnés d'un singe à l'attache. Des figures semblables occupent le côté droit, sauf que les deux couples d'enfants chantent dans un livre et qu'ils sont accompagnés d'un chien. On lit au bas, dans une tablette qui embrasse la largeur de l'estampe, savoir, à gauche : *Cum priuilegio Regis* ; à droite : *Rous. Floren. Inuen.* ~ et au milieu, en trois lignes : *Ô Phidias, Ô Apelles, Quidquamne' ornatiuis vestris temporibus excogitari potuit, ea sculptura, cuius hîc picturam cernitis, Quam / Franciscus primus, Francorum Rex potentiss bonarum artium ac literarum pater, sub Dianæ' d venatu conquiescentis, / atque vrnâ Fontisbellæquæ effundentis statua Domi suæ inchoatam reliquit.* ~ Le nom du graveur ne s'y trouve pas. — *Très-belle pièce.*

Largeur : 515 millim. Hauteur : 305 millim., dont 45 de tablette.

Cette estampe reproduit les stucs et les médaillons d'un des grands tableaux de la galerie de François I^{er}, au palais de Fontainebleau, lequel est le quatrième à droite, en entrant par le vestibule de l'escalier en fer à cheval ; mais le sujet principal, représentant la Nymphé de Fontainebleau, a fait place, dès l'origine, à ce qu'il paraît, à celui de Jupiter changé en pluie d'or visitant Danaé, que Léonard Thiri a gravé au burin. Bartsch en a décrit l'estampe, tome xvi, page 321 du *Peintre-Graveur*.

Aucun des ouvrages consultés ne mentionne Rosso, ni Pierre Milan ou René Boyvin, comme source d'inspiration de Briot. Toutefois, même s'il ne l'avait attribuée à aucun peintre précis, Demiani faisait référence à cette œuvre lorsqu'il écrivait : « Parmi les peintures murales du château de Fontainebleau, il ne s'en trouve qu'une seule qui rappelle directement de façon sûre le bassin de La Tempérance : le tableau "*La Nymphé de la Fontaine et le Chien Bleau*" de la "*galerie François I^{er}*", montrant la relation de la nymphé avec la Terra de Briot » [61] (p. 15). Il a en effet donné sa référence : « Cf. pour l'image en question l'article de Barbet de Jouy dans la Gazette des Beaux-Arts, Tome X, année 1861, p. 7 *sqq.* » Or, cet article fournit une reproduction de l'œuvre, la décrit, et en précise l'histoire [130]. Incidemment, l'étymologie légendaire de « Fontaine Bleau », du nom du chien représenté, n'est plus retenue (Charles Terrasse *in* [131], note 30). Surtout, l'original de l'œuvre semble n'avoir jamais figuré à Fontainebleau... Barbet de Jouy interprète en effet ainsi l'inscription latine sous-jacente, pensant par ailleurs que l'œuvre est passée en salle des ventes au XIX^e siècle, alors que la plupart l'estiment perdue [130] :

la signification des trois lignes tracées par le peintre est une sorte de protestation contre ce fait même que l'image de Diane a été laissée inachevée dans la maison du roi. Un miniaturiste du moyen âge en eût appelé à saint Luc; l'homme de la Renaissance prend à partie Phidias et Apelles. Il se plaint que « François I^{er}, « roi très-puissant des Français, père des beaux-arts et des lettres, ait « laissé inachevée en sa maison l'image de Diane se reposant de la chasse « et épanchant l'urne de Fontainebleau. »

Mais cette peinture existait : longtemps égaré, puis reconnu dans la collection du cardinal Fesch, lorsque cette collection fut vendue à Rome, et recherché enfin par l'amateur intelligent qui possédait le château d'Anet, le tableau dont la gravure de René Boyvin est l'exacte copie a été conservé pendant plusieurs années dans la résidence rendue célèbre par le souvenir de Diane de Poitiers. Là, tous ceux qui ont pu le voir l'ont apprécié sans doute. Vers la fin de 1859, il fut mis sous les yeux du public pendant quelques jours, et devint la propriété de M. le comte Léon de Laborde, directeur des Archives de l'Empire.

tableau, peint à l'huile sur panneau de bois:Longueur, 1^m, 090. Hauteur, 0^m, 660.

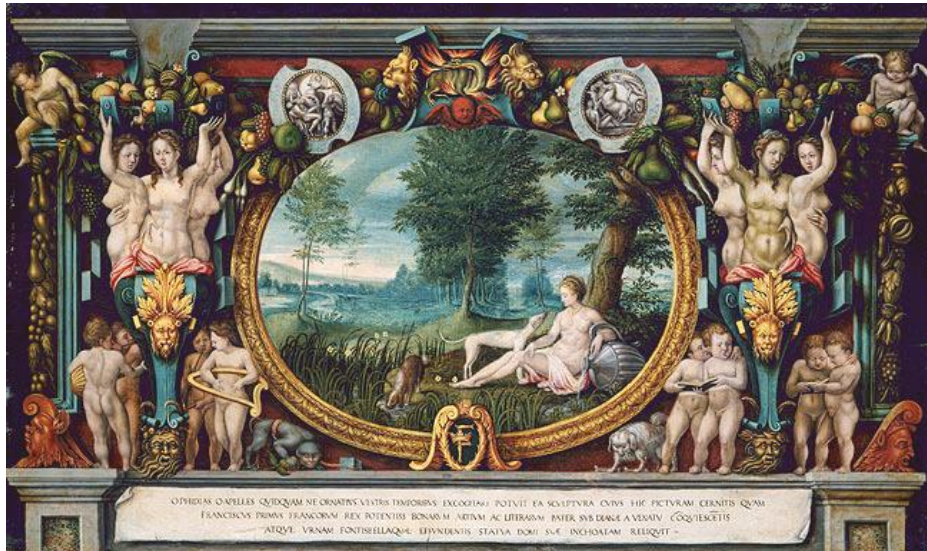


Les similitudes entre l'ornementation entourant l'image et celle présente sur le quatrième panneau de droite de la galerie, où figure la *Danaé* du Primatice (cf. *supra*), sont telles que Barbet de Jouy a conclu que François I^{er} avait décidé de substituer l'œuvre du Primatice à celle commandée à Rosso, provoquant le dépit de celui-ci [130]. Au demeurant, il ne s'agit pas d'une nymphe, mais de « Diane se reposant de la chasse et épanchant l'urne de Fontainebleau ». Mais l'histoire ne s'arrête pas là : au XIX^e siècle, une peinture réalisée à partir de la gravure a été introduite et placée en face de la *Danaé* du Primatice. C'est cette copie qu'a pu voir Demiani s'il s'est rendu sur place...



La Nymphe de Fontainebleau (Galerie François I^{er}, 4^e travée nord)
par Louis Charles Auguste Couder (1789-1873) et Jean Alaux, dit Le Romain (1786-1864)

D'autres copies existaient dès le XVI^e siècle, telle celle actuellement exposée à New York :



The Nymph of Fontainebleau French (Fontainebleau) Painter, third quarter of 16th century.
In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000

Quoi qu'il en soit, la seule œuvre du château de Fontainebleau citée par Demiani est donc... une copie de celle, perdue, de Rosso. Outre qu'il a été vu que l'œuvre de Rosso aurait été le modèle de la *Nymphe de Fontainebleau* en bronze de Cellini, on ne peut que constater l'analogie avec l'allégorie de la Terre, mentionnée par Demiani, ainsi qu'avec celle de l'Eau.

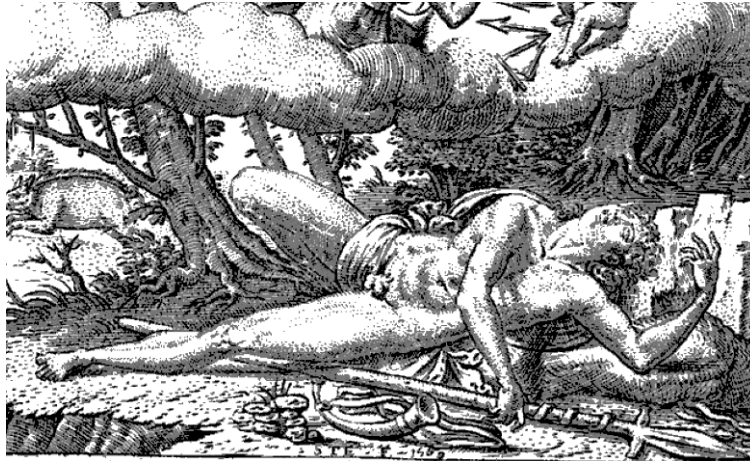


Allégories de L'Eau (image inversée) et de la Terre du bassin de La Tempérance

Luca Penni

Issu d'une famille de tisserands florentins, ce peintre peut avoir été l'élève de Raphaël à Rome, car son frère occupait une position importante dans l'atelier romain du maître. À la fin des années 1520, Penni a travaillé avec son beau-frère Perino del Vaga à Gênes et à Lucques.

Parti en France en 1530, il y est resté jusqu'à sa mort en 1557. De 1537 à 1540, il a collaboré avec Rosso et Le Primatice au château de Fontainebleau, où son style l'a fait surnommer « Le Romain ». Puis il s'est installé à Paris, rue de la Cerisaie dans le quartier Saint-Antoine, où il a surtout travaillé comme dessinateur de gravures, pour Boyvin, Delaune (cf. *supra*, RD19, RD101) et d'autres. Les graveurs de France, d'Italie et de Flandre ont largement reproduit ses œuvres. À titre d'exemple, une allégorie du *bassin de La Tempérance* est comparée à une gravure de Delaune, recensée par Robert-Dumesnil sous le n° 102 [102] :



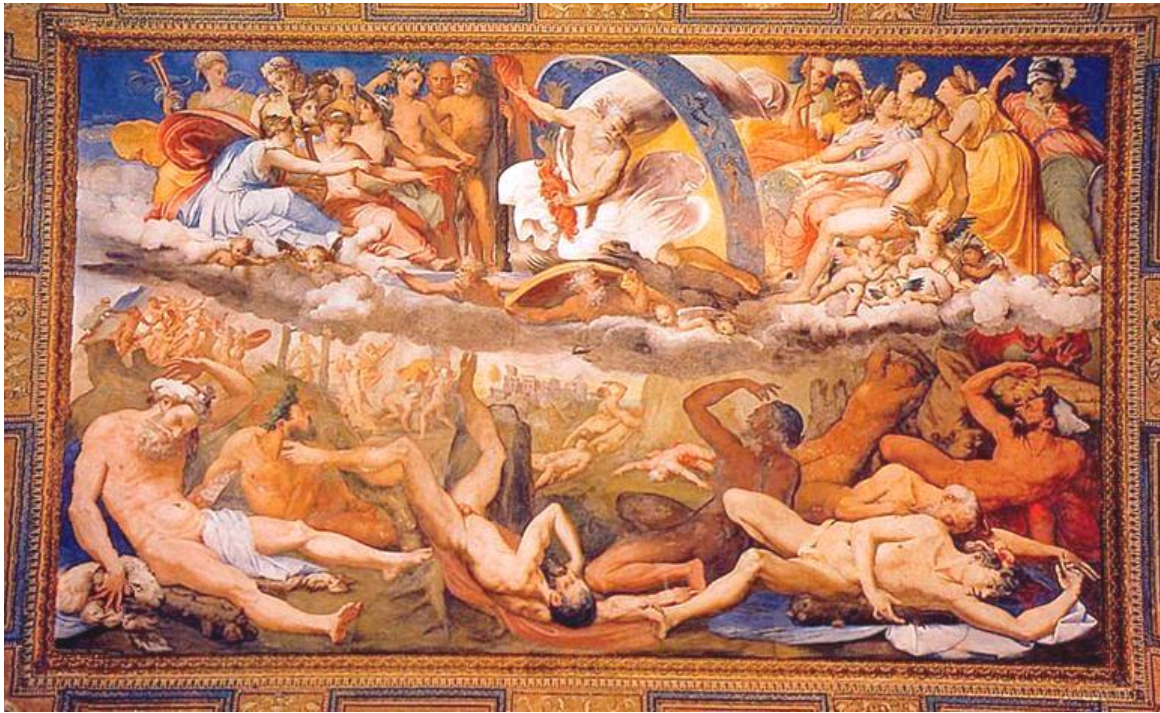
Détail de *La mort d'Adonis*, d'après Luca Penni. Étienne Delaune, 1569 (RD102)



Allégorie de L'Air du *bassin de La Tempérance* de François Briot (image inversée)

L'analogie avec cette figure est encore plus manifeste qu'avec celles du Primatice ou de Rosso, alors que Luca Penni n'est explicitement cité comme source d'inspiration de François Briot dans aucun des ouvrages consultés. Si le graveur, Étienne Delaune, y est au contraire souvent cité, ce ne peut être pour cette raison, puisqu'il est connu que le modèle est de Penni. Celui-ci l'a emprunté à son beau-frère, ancien élève de Raphaël à Rome [128].

Le nu héroïque d'Adonis assez inattendu est un souvenir direct de la figure en bas à droite dans la *Bataille des géants* de Perino del Vaga au palais Doria à Gênes. L'ensemble de la composition (division en hauteur par un nuage, *putto*) procède du même modèle. On sait que Luca était dans l'atelier de Perino à l'époque de cette décoration.
H. Z.



Perino del Vaga. Fresque *La Caduta dei Giganti* (1530-1532, [Gênes](#), Palais du prince Doria)

3. Autres

Anonymes

L'École de Fontainebleau a été florissante et les auteurs de nombreuses œuvres restent inconnus. Certaines figures sont parvenues jusqu'à nous, grâce notamment aux plats de faïence qu'elles ont inspirés aux successeurs de Bernard Palissy. Des allégories y sont représentées, telle celle du Feu ou de l'Eau, cette dernière pouvant être rapprochée de celle de François Briot (*cf. supra*) et de *la Nymphe de Fontainebleau* d'après Rosso.



Plat à la divinité Ignis
Musée de [Besançon](#)



La nymphe de Fontainebleau
Autun, [musée Rolin](#) (CH 680)



La source au cygne ([LACMA](#))
Los Angeles County Museum of Art

Le musée du Louvre possède également un *plat orné d'une allégorie de l'eau* (MRR 151) :



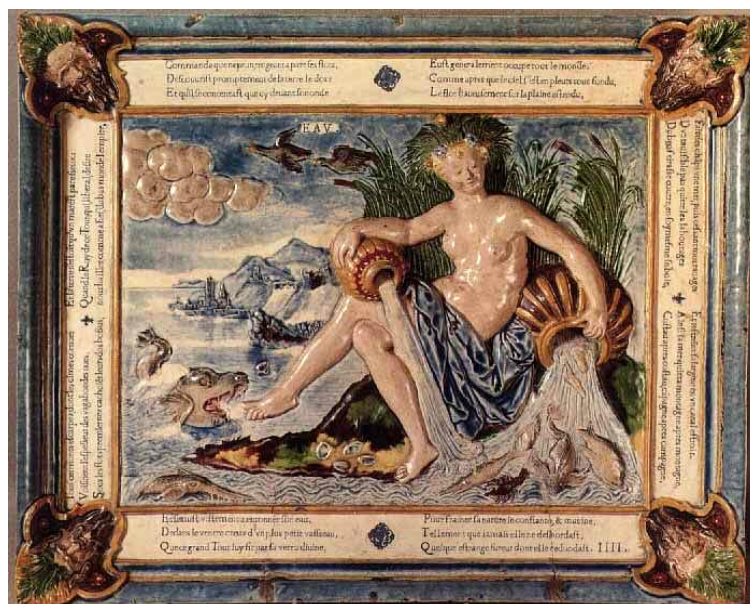
Photographié en 2012

Il a été présenté ainsi à l'occasion d'une exposition au Québec [132] :

Tout comme les thèmes cynégétiques, les thèmes aquatiques occupent une grande place dans l'iconographie de l'École de Fontainebleau. Fontainebleau était d'ailleurs symbolisée par une nymphe chasserresse se reposant à la naissance d'une source. L'eau, en tant qu'élément fut souvent représentée. La plus importante de ces représentations reste la grande plaque du musée du Louvre, accompagnée d'un poème de Guillaume du Bartas. Le modèle qui trahit une inspiration de l'œuvre de Martin de Vos, est une gravure de Raphaël Sadeler (cf. catalogue de l'exposition *L'École de Fontainebleau*, Paris, Grand Palais, 1972-1973, n° 625). La

nymphe personnifiant l'eau sur notre bassin n'est pas très éloignée, à quelques détails, près de la plaque du musée du Louvre. La variante la plus importante reste sans doute la position des jambes qui, sur la gravure, sont croisées et dans notre exemple, écartées. On retrouve cette même disposition dans un des quatre médaillons représentant les quatre éléments autour du bassin de la Tempérance de François Briot, moulé en céramique dans l'atelier de Bernard Palissy. Malgré ces différences, il n'est pas impossible d'y voir une source d'inspiration commune.

P.E.



Louvre (OA 3363)

Allégorie de l'Eau,

inspirée d'une gravure de Raphaël Sadeler, d'après Maarten de Vos (collection Fountaine, puis Spitzer) Vers 1595. Texte d'après *La Semaine ou Création du monde* de Guillaume du Batas (157)

Maerten de Vos

D'autres œuvres des successeurs de Palissy manifestent le goût de l'époque pour des figures proches de celles de François Briot, telle Pomona (ou *la Belle Jardinière*), exposée au Petit Palais (legs Dutuit) et au Louvre (don Sauvageot). Selon la notice de ces musées, elle s'inspirerait d'une gravure d'après une œuvre de Maerten de Vos. Ce peintre flamand, qui travailla dans l'atelier de Tintoret, serait plus près de la peinture vénitienne que du maniérisme florentin.



**Plat ovale historié *Le Printemps*
ou *la Belle Jardinière***
Inspiré de l'estampe du *Printemps*
par Philip Galle d'après Maerten de Vos
Terre argileuse, glaçure plombifère
Atelier de Fontainebleau, dit d'Avon
ou Pays d'Auge (Pré-d'Auge ou Manerbe)(?),
1^{er} quart du XVII^e siècle
Legs Dutuit, 1902 - Inv. ODU01148

Photographié le 08/10/2011

Elle peut être rapprochée d'éléments du *bassin de Mars* et de celui de *La Tempérance*.



Bassin de Mars : la Paix



Bassin de La Tempérance : la Terre

Noter la plus grande ressemblance et la moindre élégance du motif du *bassin de Mars*

Carl Christian Dauterman a relevé cette analogie, ainsi qu'avec le symétrique de l'allégorie de l'Eau (*cf. supra*), en renvoyant à une inspiration commune, telle une Diane de la galerie Henri II du château de Fontainebleau, et sans référence à un graveur particulier [133] :

Surrounding the Temperantia roundel are oval cartouches representing the Four Elements, and those of Aqua and Terra are especially related to the pose of our Pomona. It is quickly evident that Aqua (Figure 16) comes close to being her mirror image. The frontality of the shoulders, the outward turn of the head, the slight crooking of the lowered arm, and the sharp flexing of the nearer leg—all are present in both figures. The chief modifications are that Aqua's elevated arm is straighter and almost horizontal, and her bubbling fountain has been transmuted into a rosetted round cushion for Pomona. Next,

a glance at Terra shows her outstretched arm to be in exactly the position of Pomona's, even to the manner of clasping the foliage in the hand. The suggestion that the same source of design was used by Briot and the potter is almost inescapable. What was that source? Possibly the Palissy Pomona basin was again a direct cast from some pewter original; possibly an engraving was adapted by the designers of both the Temperantia and Pomona basins. At any rate, Pomona, Aqua, and Terra find a least common denominator in the mannered nudes of Fontainebleau, among which Primaticcio's Diana in the Gallery of Henry II is not to be overlooked.



Château de Fontainebleau, fresque de la salle de bal (ou galerie Henri II)

Dessin du Primaticcio, fresque exécutée par Niccolò dell'Abbate, puis restaurée (photographié le 20/04/12)

René Boyvin

Né à Angers vers 1525, il s'est installé vers 1545 à Paris, où il est entré au service de Pierre Milan, puis il s'est installé à son compte à la mort de celui-ci. Il a été vu qu'il avait fini de graver la *Nymphe de Fontainebleau* d'après Rosso, source possible d'inspiration pour François Briot selon Demiani (*cf. Rosso*). Mais on lui doit bien d'autres œuvres, tels ces numéros 71, 171 ou 178 du catalogue dressé par Robert-Dumesnil, qui en compte 226 [129] :

71. Les amours de Jupiter et d'Antiope, d'après Luc Penni.

Jupiter, transformé en satyre, surprend Antiope couchée par terre, à l'ombre d'une draperie tendue à deux arbres s'élevant à droite. La belle est dans l'état de nudité, ayant à son côté l'Amour qui lui a pris la main. Au bas, on lit, à gauche : *Lucas. P.R. Inuen.* et l'on voit, à l'opposite, le monogramme du graveur.

Largeur : 285 millim. Hauteur : 163 millim.



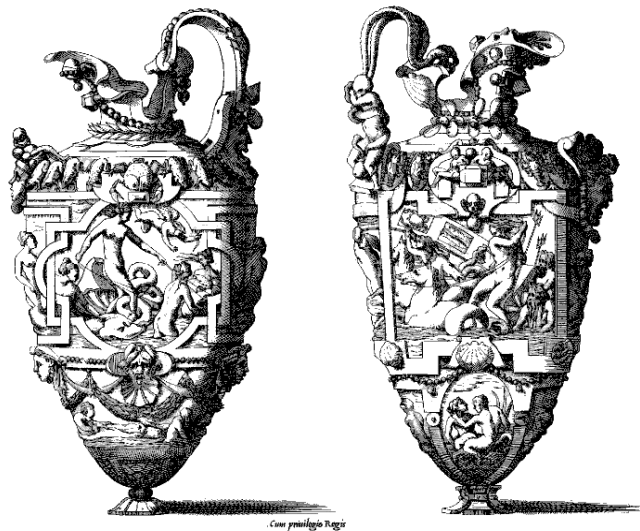
171—179. DESSINS D'AIGUIÈRES, COUPES, SALIÈRES, PLATEAUX, BRASIER, NEP, CORBEILLES, FLAMBEAUX, NÉCESSAIRES DE TOILETTE ET FONTAINE, PROPRES AUX ORFÈVRES, BIJOUTIERS, ÉMAILLEURS ET AUTRES METTEURS EN ŒUVRE.

Suite de neuf estampes non chiffrées. Le n° (9) est sans aucune inscription ; mais tous les autres portent ces mots au milieu du bas : *Cum privilegio Regis*. Les fonds sont blancs, sauf quelques ombres portées au bas. Tous ces morceaux sont du plus beau du maître.

Largeur : 175 à 180 millim. Hauteur : 140 à 145 millim.

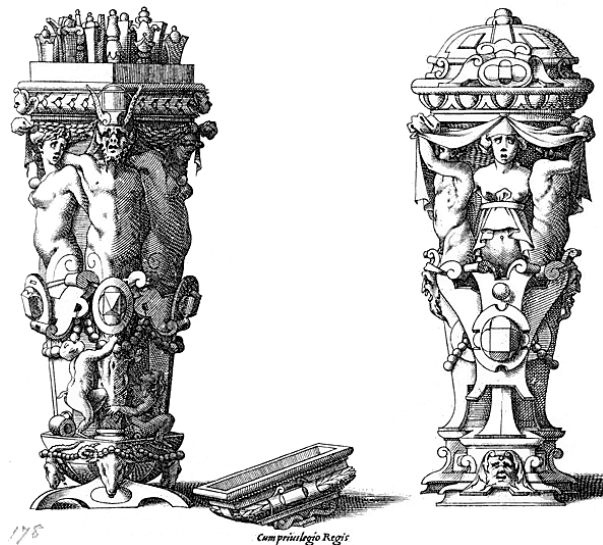
171.

(1) Deux aiguères vues de front, enrichies de perles et de pierres précieuses. Celle qui occupe la gauche est ornée, sur sa panse, de Vénus sur les eaux. L'autre a la panse ornée du triomphe de Neptune.



178.

(8) Deux nécessaires de table vus de front. Celui qui occupe la gauche est formé d'un satyre au milieu de deux femmes finissant tous en gâines. La gâine du satyre est embrassée par deux enfants. Le couvercle de ce nécessaire, qui est renversé au bas, à droite, laisse voir que ce petit meuble contient des flacons et d'autres ustensiles. L'autre nécessaire est orné d'une femme entre deux hommes finissant pareillement en gâines. Les hommes relèvent un rideau. Le couvercle, qui est fermé, est enrichi de pierres précieuses.



Il n'est pas question de relever tous les peintres et graveurs de la Renaissance qui ont produit des figures ou des ornements présentant des analogies avec celles de François Briot et ayant pu exercer une influence sur son œuvre. Il est en revanche licite de souligner que le choix de l'un d'entre eux peut apparaître arbitraire, s'il n'est pas étayé par une analyse précise et une référence vérifiable. Ces éléments existent pour la relation entre les figures de la Paix, de l'Abondance, de la Guerre et de la Famine du *bassin de Mars* et les gravures de Delaune représentant ces mêmes allégories ; ils manquent généralement pour tout le reste.

4. Conclusion

Au terme de ces recherches, alors que tous les artistes de cette époque se copiaient chaleureusement, aucune figure n'a pu être identifiée comme l'exact modèle d'une de celles du *bassin de La Tempérance* ou de l'*aiguillère de La Charité*, contrairement au *bassin de Mars*. Une seule réelle similitude a pu être relevée, entre l'allégorie de l'Air et deux gravures de Delaune : la RD102, d'après Luca Penni, et la RD105, mentionnée par Demiani [61] (p. 96). Un propos tel que : « on a d'ailleurs retrouvé [la figure] de la Tempérance [...] dans un recueil d'Étienne Delaune », tenu par Boucaud et Frégnac [86], apparaît donc à la fois imprécis et peu fondé. Il a pourtant été repris dans la présentation de l'œuvre au musée de Genève, ou des publications de musées, comme ceux des Arts décoratifs à Lyon [114], ou de la Renaissance à Écouen [4]. Le musée de Dijon ne parle que d'inspiration directe des gravures de Delaune [134], mais il a été vu que d'autres graveurs, comme René Boyvin, avaient produit des œuvres aussi ressemblantes. Ce qui est vrai est que, à l'époque, seule la gravure permettait la reproduction et la diffusion rapide des œuvres des grands maîtres, notamment ceux de l'École de Fontainebleau. La remarque vaut pour les autres artistes cités, tel Pierre Woieriot, mis à part le fait qu'il est mort dans la ville où est né François Briot. Ceci rend compte de la prudence de nombre de conservateurs étrangers (à l'exception du musée de Karlsruhe, qui insiste par ailleurs sur les séjours de Delaune à Strasbourg et à Augsbourg) et de l'absence de référence précise de la part des auteurs français. Il reste à expliquer la fréquence de la répétition du nom de Delaune dans les ouvrages et notes des musées francophones. La nationalité du maître (dont la naissance en Italie est de connaissance récente [109]), la langue des auteurs facilitant les citations réciproques, ont dû jouer un rôle. Mais il convient d'ajouter l'absence manifeste d'interdit d'avancer un argument sans citer sa source, « l'autorité » pouvant suffire, contrairement aux règles germaniques et anglo-saxonnes.

En définitive, il apparaît que le style de François Briot est avant tout celui de son époque, issu de la Renaissance italienne *via* l'École de Fontainebleau, et qu'il l'a développé avec son élégance propre, tant dans l'architecture d'ensemble de ces pièces, que dans les détails de leur décoration. Avec les données actuellement disponibles, il serait donc plus juste de dire que François Briot eut un génie propre, inspiré par les maîtres de l'École de Fontainebleau, comme Rosso Fiorentino, Le Primatice et Luca Penni, dont les œuvres et le style étaient diffusés par les graveurs, tels René Boyvin ou Étienne Delaune.



Détail de la fresque de Perino del Vaga au *Palazzo del principe Andrea Doria* de Gênes

L'œuvre a été reprise par Luca Penni pour *La mort d'Adonis*, reproduite par Étienne Delaune (RD 102). Pietro di Giovanni Bonaccorsi, dit *Perino del Vaga*, élève de Raphaël, était le beau-frère de Luca Penni. Le frère de celui-ci, Gianfrancesco Penni (Giovanni Francesco dit *il Fattore*), était le principal collaborateur du maître romain. L'analogie entre le personnage de la fresque, la gravure et l'allégorie du *bassin de La Tempérance* permet de tracer l'influence de la Renaissance italienne sur l'art de François Briot, *via* l'École de Fontainebleau, où Luca Penni, bien que d'origine florentine, était surnommé *Le Romain*.

Annexe 5 : Les copies par Enderlein du bassin de *La Tempérance***Caspar Enderlein,**

In Kannengieser, von Basel gebürtig, machte sich, weil er so wohl auf die Beförderung seiner Profession, (da er unter andern die hangende Leuchter am ersten aus Zien gegossen) fleißig bedacht war, als daß er das Poussiren, Stein schneiden und Giesen allerhand Figuren mit vieler Geschicklichkeit triebe, bey allen Kunstverständigen zu seiner Zeit beliebt und belobt. Starb den 19. April A. 1633.

[135]

Mentionné en 1730 dans un ouvrage sur les artistes et les mathématiciens de Nuremberg [135], Caspar Enderlein est né à Bâle en 1560, a été reçu maître à Nuremberg en 1586, et est décédé dans cette ville en 1633 [136] (p. 184), [137] (p. 47). Il y avait remporté plusieurs prix dans la corporation des Maîtres Chanteurs et jouissait d'une grande réputation dans sa guilde, dont il a été, à trois reprises, un des trois membres de son jury [138]. En matière de *bassins de La Tempérance*, le conservateur du musée de Berlin à la fin du XIX^e siècle, Julius Lessing, distinguait trois types [58]. Attribuant le « modèle I » à ceux issus du moule de François Briot, il classait ceux d'Enderlein en « modèle II » – avec 1611 comme date de création et fondus à différentes époques par différents fondeurs –, « modèle IIa » avec les mêmes caractéristiques, mais sur lesquels une Vierge à l'enfant remplace la Tempérance sur le médaillon central, et un « modèle III », rare et non daté. Les inscriptions diffèrent d'un modèle à l'autre [58] (p. 180) :

Modell I, Briot.
ARITHMETIQUA
GRAMMATICA
DIALECTICA

Modell II, Enderlein 1611.
ARITHMETIQUA
GRAMMATIG
DIALECTICA

Modell III, Enderlein Anno?
ARITMETIQUA
GRAMMATIG
DIALEGTIGA

Les fondeurs ont été multiples, comme le montrent les poinçons avec leurs initiales [58] (p.179) :

S. S hat gefertigt II, 4 im Germanischen Museum.
IIa, 1 in der Lorenzkirche.
IIa, 2 im Germanischen Museum.
G hat gefertigt II, 1 in München.
II, 2 im Louvre.
II, 3 im South Kensington Museum.
M. H hat gefertigt II, 5 (Bruchstück) in Berlin.
IIa, 4 in Hamburg.
IIa, 5 Sammlung Felix.



Effigie d'Enderlein au revers du bassin

Poinçon de la ville de Nuremberg, avec les initiales de Michel Hemersam le jeune (Stadtmuseum, [Nördlingen](#))

Le modèle II de Lessing





Selon Lessing, en 1889, des exemplaires sont situés dans les musées suivants [58] (p.177-8) :



Modell II.

1. München. Bayerisches National-Museum. Schlüssel und Kanne. Saal VI, No. 910. (Abgebildet in Lichtdruck in: Kunstschatze aus dem bayerischen National-Museum, Tafel 40.) Vorzüglich erhaltenes Stück. Unter dem Medaillonporträt der Zinnstempel von Nürnberg, der halbe Adler und Schrägbalken, zwischen den Schrägbalken ein G.
2. Paris. Louvre. Schlüssel, nicht ausgestellt (Notiz von L. Courajod). Zinnstempel von Nürnberg, zwischen den Schrägbalken ein G.
3. London. South Kensington Museum. 5477. '59. Schlüssel. Zinnstempel von Nürnberg, zwischen den Schrägbalken ein G.
4. Nürnberg. Germanisches Museum. Schlüssel. Zinnstempel: Die Rose mit dem Nürnberger Adler als Herzschild, zu Seiten der Rose die Buchstaben S. S.
5. Berlin. Kunstgewerbe-Museum K. 4549. Mittelscheibe der Schlüssel mit dem Bilde der Temperantia, Rückseite Medaillon. Zinnstempel: Die Rose mit dem Nürnberger Adler als Herzschild, zu Seiten der Rose die Buchstaben M H.
6. München. Bayerisches National-Museum. Mittelplatte der Schlüssel mit dem Bilde der Temperantia, Rückseite Medaillon. Zinnstempel von Nürnberg, zwischen den Schrägbalken ein G.

Par la suite, la liste a été complétée par Erwin Hintze, spécialiste des poinçons d'étains allemands, et ces marques ont permis d'identifier les fondeurs de Nuremberg qui ont utilisé le moule d'Enderlein pendant environ 110 ans : Sebald Stoy ou Stoj (maître en 1608 [101]), Michel Hemersam le jeune (maître en 1624, mort en 1658 [101]), Hans Sigmund Geisser (maître en 1652, mort en 1682 [137]) et Jobst Sigmund Geisser (maître en 1689 [137], mort après 1724 [139]).

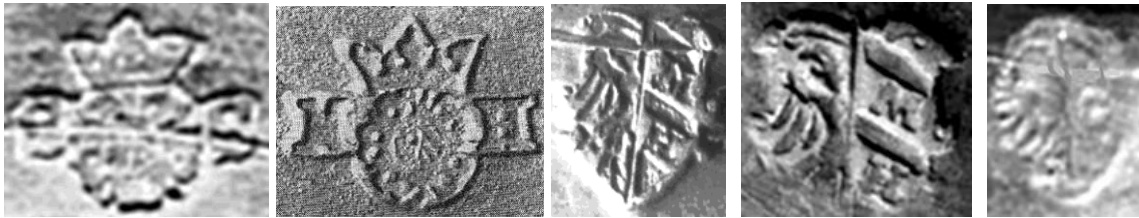
161	C E	<p>Caspar Enderlein (Endterlein, Ennderlein, Enterlin, Enderla, Enderle, Endres, Änderlin), Sohn des Martin Enderlein in Basel, getauft am 24. Juni 1560, tritt im Februar 1574 bei dem Baseler Zinngiesser Hans Friderich in die Lehre. Kommt 1583 oder 1584 als Geselle nach Nürnberg. Arbeitet dort 1585 die Stücke bei Melchior Koch II. Heiratet Margareta, die Witwe des Andreas Dampach, und wird Meister am 24. Januar 1586. Erwirbt in demselben Jahre das Bürgerrecht. „Margretha Donbech, anyetzo Caspar Enderleins ehewürtin“, kommt am 22. Juni 1602 in den Nürnberger Ratsverlässen vor (Hampe, Nürn. Ratsverlässe II Nr. 1841). Enderlein ist 1603—1606 und 1613—1616 Geschworener. Stirbt am 19. (begr. d. 22.) April 1633. (Meisterb. S. 34. — Lessing im Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen X, Berlin 1889, S. 171 ff. — Demiani, Francois Briot, Caspar Enderlein und das Edeltzinn, Leipzig 1897, S. 31 ff. mit weiteren Literaturangaben. — Zeitschrift für bild. Kunst N. F. X S. 205 f. — Künstlerlexikon von Thieme-Becker X S. 517 f.) Enderlein soll nach Doppelmayr a. a. O. S. 297 am ersten „hangende Leuchter“ aus Zinn gegossen haben. Vielleicht gehört ihm die unter Nr. 162 abgebildete Marke. Wir kennen ihn mit Sicherheit nur in seiner Tätigkeit als hervorragenden Formenschnyder. Die von dem Meister geschnittenen Gussformen mit Reliefverzierung scheinen von Anfang an für die Werkstätten anderer Zinngiesser bestimmt gewesen zu sein; Hintze, Nürnberger Zinn, S. 3 ff.</p>
-----	-----	--

205		<p>Sebald Stoy, siehe Nr. 202. Qualitätsmarke für das auf englische Art purgierte Zinn.</p> <p>a) Temperantiaschüssel von Caspar Enderlein Modell II; bezeichnet C E 1611. Beschrieben unter Nr. 161 e. Dm. 46,5 cm. Erbherzog Rainer-Museum, Brunn Univ. Nr. 9465. Julius Leisching, Das Erbherzog Rainer-Museum für Kunst und Gewerbe in Brunn, Wien 1913, Taf. LIX Nr. 146. — Kunstgewerbemuseum, Köln a. Rh. — Kunst- und Gewerbe-Museum, Dortmund; erworben aus der Collection Bourgeois, Köln 1904, Kat. Nr. 742. — Exzellenz Graf Hans Wilczek, Burg Kressenstein a. d. Donau. — Kunstgewerbemuseum, Leipzig: nur das Mittelstück der Schüssel mit der Figur der sitzenden Temperantia auf der Vorderseite und dem Brustbilde Enderleins auf der Rückseite, Dm. 11,9 cm. Erworben aus der Sammlung Kahlbau. — Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg (H. G. 438). — Sammlung Stroganoff, Rom; Demiani, François Briot usw., S. 103 Anm. 379.</p> <p>b) Marienschüssel mit dem Boden und Rande der Temperantiaschüssel von Caspar Enderlein Modell II. Bezeichnet C E 1611. Siehe Nr. 161 f. Dm. 46,4 cm.</p>	p. 70
228		<p>Michel Hemersam d. J., siehe Nr. 224.</p> <p>a) Temperantiaschüssel des Caspar Enderlein Modell II. Beschrieben unter Nr. 161 e. Dm. 46,3 cm. Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer, Breslau (Inv. Nr. 140:94). — Kunstgewerbemuseum, Strassburg i. E. (Inv. Nr. 4888). — Fränkisches Luitpold-Museum, Würzburg. Katalog der Historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg, Nürnberg 1906, S. 200 Nr. 811.</p> <p>b) Marienschüssel mit dem Boden und Rande der Temperantiaschüssel von Caspar Enderlein. Beschrieben unter Nr. 161 f. Dm. 46,4 bis 46,5 cm. Kunstgewerbemuseum, Frankfurt a. M. — Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg; Brinckmann, Führer durch das Museum, S. 782 f. — Kunstgewerbemuseum, Leipzig. Hintze, Nürnberger Zinn, Taf. 40 Abb. 61. — Städtisches Museum, Nördlingen; Eigentum der protestantischen Kirchenstiftung.</p>	p. 76
231		<p>Michel Hemersam d. Ä. oder d. J., siehe Nr. 178 und 224. Qualitätsmarke für das auf englische Art purgierte Zinn.</p> <p>a) Marienschüssel mit dem Boden und Rande der Temperantiaschüssel von Caspar Enderlein Modell II. Beschrieben unter Nr. 161 f. Dm. 46,3 cm. Frau Tepelmann, geb. Vieweg, Braunschweig. Demiani, François Briot usw., S. 104 Anm. 380.</p> <p>b) Mittelstück der Temperantiaschüssel von Caspar Enderlein Modell II. Siehe Nr. 161 e. Dm. 9,9 cm. Kunstgewerbemuseum, Berlin (Inv. Nr. K. 4549). — 1894 im Münchener Antiquitätenhandel eine vollständige Temperantiaschüssel mit der nebenstehenden Marke (Demiani a. a. O. S. 103 Anm. 379).</p>	p. 78
296		<p>Hans Sigmund Geisser (Geusser, Gaisert), von Nürnberg, Sohn eines Baumeisters, arbeitet die Stücke bei Sebald Reuter d. J., wird Meister am 7. August 1652. Heiratet am 14. Februar 1653. Ist 1664—1667 und 1678—1681 Geschworener. Stirbt am 7. März 1682, alt 56 Jahre. (Meisterb. S. 55.)</p> <p>a) Temperantiaschüssel des Caspar Enderlein Modell II. Beschrieben unter Nr. 161 e. Dm. 46,2 cm. Bayerisches Nationalmuseum, München. Kunstschatze aus dem Bayer. National-Museum Taf. 40. — Musée du Louvre, Paris (Typus der Marke?). — Baurat P. J. Manz, Stuttgart.</p> <p>b) Kanne zur Temperantiaschüssel des Caspar Enderlein. Beschrieben unter Nr. 161 g. Bayerisches Nationalmuseum, München.</p>	p. 103

298		<p>Hans Sigmund Geisser, siehe Nr. 296.</p> <p>a) Temperantiaschüssel des Caspar Enderlein Modell II. Beschrieben unter Nr. 161 e. Dm. 46,2 cm. Historisches Museum, Basel. — Victoria and Albert-Museum, London.</p>
348		<p>Jobst Sigmund Geisser (Geusser), Sohn des Zinngießers Hans Sigmund Geisser in Nürnberg,</p> <p>a) Temperantiaschüssel des Caspar Enderlein Modell II von 1611. Beschrieben unter Nr. 161 e. Kunstgewerbemuseum, Dresden; Vermächtnis Demiani. — Kirche in Ettlenschliess bei Ulm. Rand der Schüssel fehlt. Mit gravierter Widmungsschrift von 1712. Dm. 34 cm. Gezeichnet mit dem hier nicht abgebildeten Markentypus. Jobst Sigmund Geisser übernahm das Modell der Schüssel aus der Werkstatt seines Vaters Hans Sigmund Geisser; siehe Nr. 296.</p> <p>b) Kanne zur Temperantiaschüssel des Caspar Enderlein. Beschrieben unter Nr. 161 g. Kirche in Ettlenschliess bei Ulm.</p>

p. 104

p. 117

Poinçons sur le *bassin de La Tempérance* par Caspar Enderlein

De gauche à droite : Sebald Stoy ([Cologne](#)), Michel Hemersam (Bertram [81]), Michel Hemersam le jeune ([Nördlingen](#) et [Oxford](#)), Jobst Sigmund Geisser ([Dresde](#))

Temperantiaschüssel Modell II (auch bei Lessing und Demiani als Modell II bezeichnet). Grosse Schüssel mit Zonengliederung und Verzierung in Reliefguss. Im wesentlichen eine Wiederholung des unter d beschriebenen Modells I. In der Mitte des Bodens ein Rundmedaillon mit sitzender Figur der Temperantia nebst Beischrift TEMPER-ANTIA. Am Sockel die Bezeichnung C E. Um das Mittelbild zwei Ornamentstäbe. In der Tiefung des Bodens ein reich ornamentierter Fries mit allegorischen Darstellungen der vier Elemente AER, AQVA, TERRA und IGNIS in vier ovalen Kartuschen zwischen hermenartigen Figuren und Rollwerkornamenten. Auf dem Rande acht langovale Kartuschen mit MINERVA und den sieben freien Künsten ASTROLOGIA, GEOMETRIA, ARITHMETIQVA, MVSICA, RHETORIC, DIALECTICA und GRAMATIG (bei Modell I in umgekehrter Reihenfolge). Dazwischen Rollwerkornamente mit Masken, Vögeln, Schlangen, Ähren, Früchten und Seepferden. An der Randkante ein Eierstab. In dem Bilde der Geometria an einem Balken die Bezeichnung 1611 C E. Auf der Rückseite der Schüssel das Medaillonbildnis Enderleins mit den Initialen C·E· und der Umschrift SCVLPEBAT·CASPAR·ENDERLEIN.

Dm. 46,2 bis 46,5 cm.

Historisches Museum, Basel; mit Marke Nr. 298. — Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer, Breslau (Inv. Nr. 140:94); mit Marke Nr. 224. — Erzherzog Rainer-Museum, Brunn (Inv. Nr. 9485); mit Marke des Sebald Stoy Nr. 205. Julius Leisching, Das Erzherzog Rainer-Museum in Brunn, Wien 1913. Taf. LIX Nr. 146. — Kunstgewerbemuseum, Köln a. Rh.; mit Marke Nr. 205. — Kunst- u. Gewerbe-Museum, Dortmund; mit Marke Nr. 205. — Kunstgewerbemuseum, Dresden; Vermächtnis Demiani. Mit Marke Nr. 348. — Kirche in Ettlenschies bei Ulm; Rand der Schüssel fehlt. Mit Marke Nr. 348. — Museum Ferdinandeum, Innsbruck. — Exzellenz Graf Hans Wilczek, Burg Kreuzenstein a. d. Donau; mit Marke Nr. 205. — Kunstgewerbemuseum, Leipzig; nur das Mittelstück der Schüssel. Mit Marke Nr. 205. — Victoria and Albert Museum, London; mit Marke Nr. 298. — Bayerisches Nationalmuseum, München; mit Marke Nr. 296. — Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg; mit Marke Nr. 205. — Musée du Louvre, Paris; mit Marke Nr. 296 (?). — Baron Stieglitzschs Kunstgewerbemuseum, St. Petersburg. — Sammlung Stroganoff, Rom. — Kunstgewerbemuseum, Strassburg; mit Marke Nr. 224. — Baurat P. J. Manz, Stuttgart; mit Marke Nr. 296. — Fränkisches Luitpold-Museum, Würzburg; mit Marke Nr. 224. — Beschrieben u. abgebildet bei Demiani, François Briot usw., S. 41 ff. u. Taf. 2. — Lessing, François Briot und Caspar Enderlein, im Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen X S. 174 ff. — Modell II der Temperantiaschüssel ist etwa 110 Jahre in Nürnberg zur Herstellung von Abgüssen benutzt worden. Als Besitzer des Modells sind nachgewiesen Sebald Stoy, Michel Hemersam, Hans Sigmund Geisser und Jobst Sigmund Geisser. p. 48-9

Sur l'exemplaire de Munich, le poinçon situé sous le portait d'Enderlein, au revers du bassin, porte selon Lessing les armes de Nuremberg, un demi-aigle et des diagonales, avec la lettre G inscrite entre les diagonales. Le Louvre posséderait un exemplaire, non exposé, avec le même poinçon. Pour le V&A Museum de Londres, qui en possède un autre, ce G est la marque de Hans Siegmund Giesser (sic) (Nuremberg, vers 1650). Le musée de Bâle signale la marque de Hans Sigmund Geisser, ce qui est l'orthographe correcte [137].



L'Astrologie et un fragment de la Géométrie (y noter : CE, 1611)

Bayerisches Nationalmuseum, Munich

L'exemplaire du KGM d'Ulm porte le poinçon « G » d'un fondeur de Nuremberg (Jobst Sigmund Geisser selon Hintze [137]), ainsi que la dédicace d'un donateur en 1712 [140] :

- 170 a) Schale : Dm. ca. 35,5 cm, H. ca. 3 cm (Rand etwas verbogen). Glatter Kehlrund. Im Fond gerahmtes Rundfeld — zum Aufstellen der Kanne — mit Sitzfigur der „TEMPER — ANTIA“ (an der blockförmigen Sitzbank „CE“. Um dieses Rundfeld herum vier querovale Rollwerkkartuschen mit Reliefs der vier Elemente, getrennt durch vier Hermen in Rollwerk, die (im Uhrzeigersinn) auf das vorangegangene Element Bezug nehmen. — Auf der Unterseite in der Mitte das Reliefmedaillon des Formschneiders mit der Umschrift: „SCVLPEBAT-CASBAR-ENDERLEIN“; am Rand das Nürnberger Beschauzeichen mit Beigemark „G“ (siehe oben). Auf dem Rand der Unterseite Stifterinschrift: „Dem Dreyeinigen Gott zu Ehren, und der christl. gemeinde in Ettlenschieß / zu heiligem Gebrauch, / widmeten diese Schüssel u. Kanne / Den 24. Augustin des 1712 Jahrs / M. Johann Friederich Herttenstein. P. P. / Kunigunda Catharina Herttensteinin gebohrene Hotzin / Marx Daniel Gelb Zuckerbacher und / Anna Elisabetha Gelbin eine gebohrene Mürdlin“.

Comme indiqué au chapitre 4, la figure du guide du Tiroler Landesmuseum d’Innsbruck représente manifestement un modèle II d’Enderlein [141] :



Museum Ferdinandeum, Innsbruck [141]



Bayerisches Nationalmuseum, [Munich](#)
Poinçon de Hans Sigmund Geisser, selon Hintze [137]



Staatliche Kunstgewerbe-Museum, [Dresde](#)
Poinçon de Jobst Sigmund Geisser, selon Hintze [137]
Legs Demiani [61] (pl. 2)



Collection Bertram [81] (fig. 37)
Poinçon de Michel Hemersam. Ancienne collection
du comte Wilzek, château de Kreuzenstein



Erzherzog-Rainer-Museum, [Brno](#) [142]
Poinçon de Sebald Stoy, selon Hintze [137]



Vente Dr Fischer à [Heilbronn](#)
Poinçon de Sebald Stoy, selon le catalogue



Germanisches Nationalmuseum, [Nuremberg](#)
(n° HG 438) Poinçon de Sebald Stoy



Historisches Museum, [Bâle](#) (Inv. 1899.195)
Poinçon de Hans Sigmund Geisser (noter le pourtour surélevé)



Vente Lanna ([pl. 30](#)) au KGM de Hambourg
Poinçon de Sebald Stoy, selon le [catalogue](#)



Kunstgewerbemuseum, [Cologne](#)
(n° 226) Poinçon de Sebald Stoy, selon Hintze [137]



Kunstgewerbemuseum, Cologne (Zinn-Kat. 1968, n° 226)

L'exemplaire du Louvre, signalé par Lessing en 1889 [58] (p.177), figure dans le catalogue publié en 1882 par Clément de Ris [55]. Il provient du legs en 1873 de la collection Lanté [56] (p. 14) (cf. annexe 2). Je n'en ai pas trouvé d'image officielle, mais l'illustration que donne l'*Encyclopædia Britannica* du bassin du Louvre par Briot (Giraudon/Art Resource, New York) présente en réalité la disposition du modèle II d'Enderlein [143]. La même image se retrouve dans un ouvrage d'Albert Jacquot, en 1906 [125], où l'orientation de la chouette du cartouche de Minerve, excluant Briot, est visible. Il s'agit donc d'une photographie par Adolphe Giraudon de l'exemplaire du Louvre du bassin par Enderlein, avec une légende erronée :

PLATEAU
DE L'AIGUIÈRE DITE DE LA TEMPÉRANCE ET LA CHARITÉ
Musée du Louvre. ŒUVRE DE FRANÇOIS BRIOT

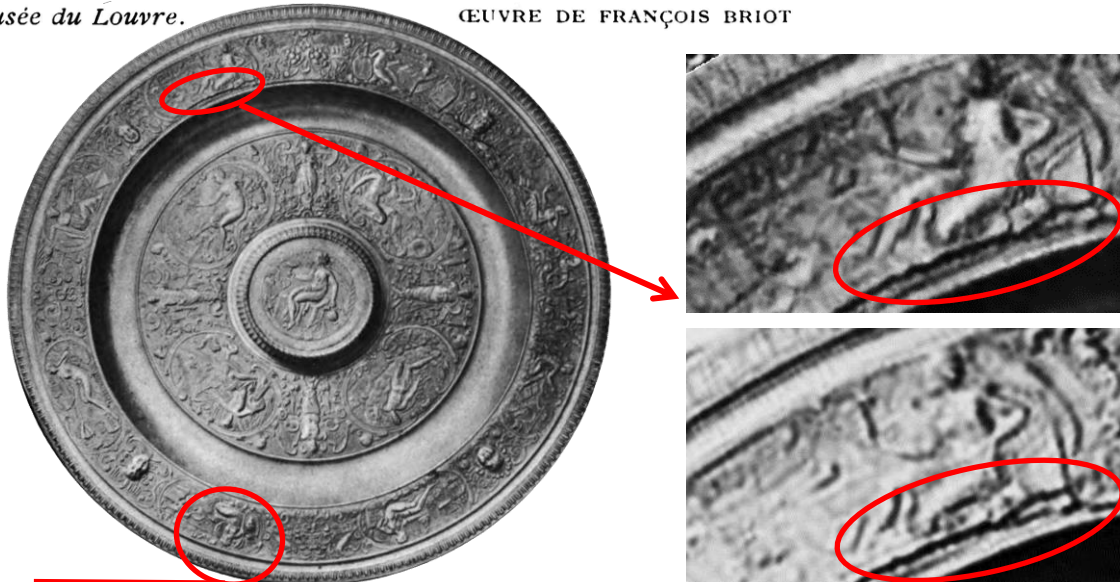


Illustration de l'ouvrage de Jacquot [125]

Défaut identique, en haut chez Jacquot [125],
en bas dans l'*Encyclopædia Britannica* [143]



poinçon en forme d'écu parti, au 1 chargé d'une aigle
éployée, au 2 chargé de la lettre G. [55]



Aiguière n° [1856, 1111.2](#)
Bassin n° [1856, 1111.1](#)

British Museum, Londres (achat à Mrs Cresswell)

Ashmolean Museum, [Oxford](#) (Poinçon MH)

Un autre bassin de ce type a été mentionné en 1885 dans la collection de François-Achille Wasset [103] (p. 225).

WASSET (Paris), le Triomphe de Bacchus, bas-relief du XVI^e s. La Tempérance. Charles-Quint exprimant une éponge devant un fou, plaquettes. Pot orné de sujets et de frises d'enfants, XVII^e s. Plat, en étain doré, genre Briot. Plat gravé, avec le portrait de l'auteur, Gaspar Enderlein au revers. Série de petits plats du XVII^e s.

On connaît le devenir de cette collection, mais sans précision particulière sur le plat, que je n'ai pas repéré dans les lieux cités ci-dessous [144] :

1. La collection Wasset a été léguée à l'École des beaux-arts en 1894 et depuis lors exposée en grande partie dans la bibliothèque de cette École; en 1905, elle a été déposée au Musée de Cluny, que M. Wasset avait désigné pour légataire à défaut d'acceptation par l'École des beaux-arts.

La trace d'autres bassins, non mentionnés dans la liste apparemment la plus complète – celle de Hintze (*cf. supra*) [137] (p.48-50) –, a été retrouvée dans des catalogues de ventes, comme ceux de la galerie Fisher à Lucerne en [1938](#), [1941](#), [1944](#), [2013](#), ou Hans W. Lange à Berlin en 1939 [145]. Ce dernier concernait la collection du Dr Alfred List de Magdebourg [145], cofondateur de la fabrique de saccharine Fahlberg-List, spolié par les nazis [146] ; le bassin était associé à son aiguière (*cf. infra* le paragraphe *aiguière*) [145] (pl. 1).



Vente par Fisher à [Lucerne](#) en 1941



Vente à Berlin en 1939 (collection List)
Poinçon de Melchior Horchheimer [145]

De telles copies par Caspar Enderlein sont encore régulièrement signalées dans les ventes, telles que Drouot ou [Christie's](#).

Le modèle IIa de Lessing

C'est le même modèle que le précédent, où la Tempérance du médaillon central est remplacée par une Vierge à l'enfant, entourée d'anges qui la couronnent. Selon Lessing, des exemplaires sont localisés ainsi [58] (p.178) :

Modell IIa.

1. Nürnberg. Lorenzkirche. Schlüssel und Kanne. Vortrefflich erhalten, durch das bayerische Gewerbe-Museum in galvanischer Nachbildung weit verbreitet. Die Schlüssel hat als Zinnstempel die Rose mit dem Nürnberger Wappen und daneben die Buchstaben S. S.
2. Nürnberg. Germanisches Museum. Derselbe Stempel mit S. S.
3. München. Bayerisches Nationalmuseum (Saal VI No. 911). Ohne Zinnstempel.
4. Hamburg. Kunstgewerbe-Museum. Schlüssel und Kanne vor wenigen Jahren aus der Kirche in Schwabach erworben. Die Schlüssel trägt als Zinnstempel zu beiden Seiten der Rose die nicht sicher erkennbaren Buchstaben M I, außerdem zwischen den Schrägbalken des Nürnberger Adlers die Buchstaben M. H.
5. Ehemalige Sammlung Felix in Leipzig. Schlüssel und Kanne. Auf der Schlüssel Zinnstempel von Nürnberg, zwischen den Schrägbalken die Buchstaben M. H.



Germanisches Nationalmuseum, [Nuremberg](#)

(n° HG 1709) Poinçon de Sebald Stoy (Confié au musée en 1873 par la Lorenzkirche) [148]

Pour Erwin Hintzer [137] (p. 49-50) :

Marienschüssel mit dem Boden und Rande der Temperantiaschüssel Modell II (bei Lessing und Demiani als Modell IIa bezeichnet); siehe Nr. 161 e. In der Mitte des Bodens statt der Temperantia ein Medaillon mit der Himmelskönigin und dem Jesusknaben. Auf der Rückseite der Schüssel dasselbe Bildnis Enderleins wie bei der Temperantiaschüssel Modell II.

Dm. 46,2 bis 46,5 cm.

Frau Tepelmann, geb. Vieweg, Braunschweig; mit Marke Nr. 231. — Privatbesitz, Bremen. — Kunstgewerbemuseum, Frankfurt a. Main; mit Marke Nr. 224. — Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg; mit Marke Nr. 224. — Kunstgewerbemuseum, Leipzig; aus der Sammlung Felix. Mit Marke Nr. 224. Hintze, Nürnberger Zinn, Taf. 40 Abb. 61. — Sammlung Roman Abt, Luzern. — Kirche in Marsow, Amtsgerichtsbezirk Wittenburg. Schlie, Die Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Grossherzogthums Mecklenburg-Schwerin III, Schwerin i. M. 1900, S. 92f. — Bayerisches Nationalmuseum, München; ungestempelt. — Evang. Kirche, Neuenburg Kr. Schwetz in Westpreussen (ungestempelt). Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen IV, Danzig 1887, S. 335 u. Abb. auf Beilage 2, 3. Demiani a. a. O. S. 43. — Städtisches Museum, Nördlingen; Eigentum der protestantischen Kirchenstiftung. Mit Marke Nr. 224. — Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg; stammt aus der Lorenzkirche. Mit Marke Nr. 205. — Baron Stieglitzsches Kunstgewerbemuseum, St. Petersburg; Marke unklar. — Sammlung Nathanael v. Rothschild, Wien (Demiani a. a. O. S. 103f. Anm. 380).



KGM de Leipzig (collection Felix) [61] (pl. 3)
Poinçon de Michel Hemersam le jeune



Stadtmuseum, [Nördlingen](#)
Poinçon de Michel Hemersam le jeune



Bayerisches Nationalmuseum, [Munich](#)
Poinçon de Hans Sigmund Geisser, selon Hintze [137]



Oberösterreichischer Musealverein, [Linz](#)
Poinçon de Jobst Sigmund Geisser [149]



Vente par Fisher à [Lucerne](#) en 1937
Hans Sigmund Geisser, selon le catalogue



Vente récente pr Nagel à [Stuttgart](#)

Demiani a signalé une variante dans l'église protestante de Neuenburg en Prusse occidentale (aujourd'hui Nowe en Pologne, 90 km au sud de Gdansk), qui ne se distingue du modèle IIa que par une faute d'orthographe dans l'inscription placée sous l'Arithmétique, et qu'il nomme « modèle IV », associé à une aiguière [61] (p. 43) :


Geht man nun auf dem von Lessing beschrifteten Weg weiter und berücksichtigt namentlich die Inschriften des Randes der Temperantia-Platte³⁸⁵), so gelangt man dazu, noch ein von Modell IIa freilich nur sehr wenig abweichendes Modell IV zu unterscheiden. Auf einer mit Modell IIa sonst völlig übereinstimmenden, in der evangelischen Kirche zu Neuenburg (im Kreis Schwetz in Westpreussen) befindlichen Taufschüssel, welche auch auf der Rückseite das bekannte Medaillonportrait Enderleins und die Worte SCVLPEBAT CASBAR ENDERLEIN und vorn auf dem Balken der Geometrie die Signatur 1611 C E zeigt, ist nämlich, während die Buchstabenreihen unter der Grammatik und der Dialektik mit denen auf Modell IIa durchaus harmonieren, unter der Arithmetik zu lesen: ARITEMETIQVA (statt ARITHMETIQVA). Das an Stelle des sonst vorkommenden H hinter dem ersten T stehende E ist unverkennbar und lässt sich auch nicht durch eine absichtliche oder unabsichtliche spätere Veränderung — durch Ueberarbeitung bez. Correctur oder zufällige Eindrücke an der betreffenden Stelle des Gussobjekts — erklären. Scheinbar wenigstens ist auch das H in der Unterschrift RHETORICA etwas abweichend gebildet.

³⁸⁵) Vgl. auch S. 10 ff., 43.



Modèle IV » à [Neuenburg](#) / Vistule

L'œuvre figurait après-guerre dans les archives du quartier général des forces d'occupation en Allemagne ([Mar 1468](#)), en dépôt à Halle :

CLASSIFICATION: metalwork		PROPERTY CARD-ART		NO: Mar 1468
AUTHOR: Caspar Enderlein, tinman. (1560 - 1633)		SUBJECT: Baptismal bowl		PRESUMED OWNER: Neuenburg/West-Prussia evangelic parish
MEASUREMENTS: diam. 46,2		MATERIAL: tin		INV. NO:
WEIGHT:		ARRIVAL CONDITION:		CAT. NO:
DEPOT POSSESSOR: Halle		DESCRIPTION: Baptismal bowl: 1611. In the middle-panel Madonna. Decoration resembling the Temperantia-bowl: arabesques, the 4 elements, Minerva and the 7 free arts. On the backside portrait of the master with in- scription around.		
DEPOT NO: Hal Kgw 1				
IDENTIFYING MARKS:		BIBLIOGRAPHY: Foto Marburg Nr. 130538		FOR OFFICE USE CLAIM NO: OTHER PHOTOS: NEG. NO: MOVEMENTS:

Des faux ont également été signalés et discutés [147] :

Herr von Falke berichtet, daß die auf der ersten Lanna-Auktion erzielte Preissteigerung für Edelmetall eine Anzahl älterer Fälschungen wieder in Umlauf gebracht habe. Ihm seien kürzlich auf einmal zwei falsche Enderlein-Schüsseln bekannt geworden: 1. beim Händler Berghold in Danzig, 2. bei Fröschels in Berlin.

Das Bergholdsche Stück, eine Temperantiaschüssel mit der Nürnberger Muttergottes im Mittelfeld, hatte lange in einer Danziger Kirche als Taufschüssel gedient, war aber doch aus einer Sandform über einer bereits verbrauchten Schüssel gewonnen. Die Unterscheidung unter der Mittelplatte war ausgefüllt, so daß es glatt auf den Schüsselboden herunterging. Das Fröschelsche Exemplar einer Temperantiaschüssel hatte die gleichen Nachgußfehler und war auch zu schwer für ein echtes Stück.

Herr Kaemmerer bemerkt, daß Berghold sein Stück bereits vor der Lanna-Auktion besessen habe und daß es aus der Kirche von Neufahrwasser stamme, die jetzt gegen B. klagbar geworden sei. Es scheint hier ein Austausch gegen ein echtes Stück vorzuliegen.

Monsieur von Falke indique que le niveau atteint par le prix des étains d'art lors de la première vente Lanna a remis en circulation un certain nombre d'anciennes contrefaçons. Il a récemment eu connaissance de deux faux bassins d'Enderlein en même temps : 1. chez le négociant Berghold à Dantzig, 2. chez Fröschels à Berlin.

La pièce de Berghold, un *bassin de La Tempérance* avec la Vierge de Nuremberg dans le médaillon central, avait longtemps servi de fonts baptismaux dans une église de Dantzig, mais il a été obtenu à partir d'un moule en sable, lui-même obtenu à partir d'un bassin déjà utilisé. Le dégagement sous la plaque centrale est rempli de façon à se raccorder en douceur avec le fond du bassin. Le *bassin de La Tempérance* de Fröschel présentait les mêmes défauts dus aux fontes successives et était également trop lourd pour être un original.

Monsieur Kämmerer remarque que Berghold possédait déjà sa pièce avant la vente Lanna et qu'elle venait de l'église de Neufahrwasser, qui pourrait maintenant porter plainte contre B. Il semble qu'en l'occurrence, il y ait eu un échange avec une pièce authentique.

Le modèle III de Lessing [58] (p.179-80)

Modell III.

Eine besondere Schwierigkeit bietet eine Temperantia-Schlüssel im Besitze des Kunstgewerbe-Museums, welche ein, so viel man weiss, bisher noch nicht bekanntes Modell desselben Typus darstellt.

Für dieses Modell ist wenig Material vorhanden.

1) Berlin. Kunstgewerbe-Museum M. 3180. Die Schlüssel ist leider sehr abgeschliffen, so dass nur noch ein Teil der Inschriften erkennbar ist. Auf dem Sockel der Temperantia und auf dem Balken der Geometria Buchstaben, die man für C E halten kann. Auf der Rückseite kein Medaillon. Zinnstempel von Nürnberg, Rose mit Krone und Herzschild, rechts und links daneben die ganz scharfen Buchstaben I K.

2) Berlin, z. Z. im Besitz des Kunsthändlers Gustav Lewy. Schlüssel völlig identisch, besser erhalten. Die Inschriften lesbar. Auf dem Sockel der Temperantia Buchstaben die ich mit ziemlicher Sicherheit für C E halte. Auf dem Balken der Geometria nichts zu erkennen. Zinnstempel auf der Rückseite, etwas verrieben, scheint derselbe zu sein obgleich man ihn auch N K lesen könnte.


3) Dresden. Kunstgewerbe Museum No. 9834. Der äussere Rand der Schlüssel mit den Wissenschaften. Das Übrige fehlt. Scharfes Exemplar, das sogar nach-ciseliert zu sein scheint. Auf dem Balken der Geometria C K, jedoch keine Jahreszahl, (die nicht etwa fortgeschliffen sein kann).


Demiani a signalé que Lessing lui avait indiqué que la mention CK sur l'exemplaire de Dresde était une faute de frappe : il faut lire CE. Dans la même note, il précise en 1897 qu'il n'a pu déterminer ce qu'était devenu l'exemplaire n° 2 de 1889, du marchand d'art Lewy [61] (note 382, p. 42). Cette collection a été vendue par Rudolph [Lepke](#) à Berlin en 1900, sans le bassin.

Par ailleurs, un fragment est passé en vente à Munich en 1912, au décès du Pr Otto Seitz [150].

423 Runde Schauplatte. Zinn, Nachbildung der Enderlein-Copie III der Temperantia-Schlüssel von François Briot (Demiani, François Briot etc. S. 42 ff.), doch ohne den äusseren Rand mit den freien Künsten. Diam. 26¼ cm.

Pour Hintze, ce modèle serait la première copie par Enderlein, travaillée pour Jacob Koch II, maître en 1583, mort en 1619. Il le nomme en conséquence : « modèle I » [137] (p 40-1 et 48).

149		Jacob Koch II , Sohn des Kandelgiessers Jacob Koch I und Vetter der Kandelgiesser Albrecht Preissensin und Melchior Koch III in Nürnberg, lernt bei Nicolaus Horchaimer vom 25. Juli 1572 bis 31. Juli 1575. Arbeitet 1583 die Stücke bei Lienhart Prunsterer, heiratet und wird Meister am 8. Mai 1583. Ist 1596—1599 und 1601—1604 Geschworener. Erwähnt im Nürnberger Ratsverlass vom 30. März 1597. Stirbt am 27. Dezember 1619. (Lehrjungenb. I Bl. 44; Meisterb. S. 33. — Hampe, Nürn. Ratsverlässe II Nr. 1473.) Jacob Koch II zählt zu den bedeutendsten Nürnberger Zinngiessern seiner Zeit; siehe Hintze, Nürnberger Zinn, S. 3 ff.
-----	---	--

153		<p>Jacob Koch II, siehe Nr. 149. Qualitätsmarke für das auf englische Art purgierte Zinn.</p> <p>Temperantiaschüssel des Caspar Enderlein, Modell I (bei Lessing und Demiani als Modell III bezeichnet); siehe Nr. 161 d. In der als Nabelstück etwas gehobenen Mitte des Bodens ein Rundmedaillon mit sitzender Figur der Temperantia nebst Beischrift TEMPERANTIA. Um das Mittelbild zwei Ornamentstäbe. In der Tiefung des Bodens ein reich ornamentierter Fries mit allegorischen Darstellungen der vier Elemente in querovalen Feldern zwischen hermenartigen Figuren. Auf dem Rande acht langovale Felder mit Minerva und den sieben freien Künsten; dazwischen reiches Ornament. An der Randkante ein Eierstab. Bezeichnet mit den Modelleur-Initialen C E. Von Enderlein für Jacob Koch II gearbeitet. Dm. 45,5 cm. Kunstgewerbemuseum, Berlin (Inv. Nr. M. 3180); versilbertes Exemplar. — Kunstgewerbemuseum, Dresden (Inv. Nr. 30313); Vermächtnis Demiani. Hintze, Nürnberger Zinn, Taf. 39 Abb. 60. — Im Dresdner Kunstgewerbemuseum unter Nr. 9834 noch ein Abguss des Randes der Schüssel. Lessing, François Briot und Caspar Enderlein, im Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen X S. 179 f. Demiani, François Briot usw., S. 42 ff. u. Taf. 4, wo das Berliner Exemplar abgebildet ist.</p>
-----	---	--

p. 40-1

Kunstgewerbemuseum, Berlin (Inv. Nr. M. 3180). Mit der Marke des Jacob Koch II; siehe Nr. 153. — Kunstgewerbemuseum, Dresden (Inv. Nr. 30313); Vermächtnis Demiani. Mit der Marke des Jacob Koch II. Hintze, Nürnberger Zinn, Taf. 39 Abb. 60. Im Dresdener Kunstgewerbemuseum unter Nr. 9834 noch ein Abguss des Randes der Schüssel. Lessing, François Briot und Caspar Enderlein, im Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen X S. 179 f. Demiani, François Briot usw., S. 42 f. u. Taf. 4, wo das Berliner Exemplar abgebildet ist. — Eine Variante zu Modell I der Enderleinschen Temperantiaschüssel in der Sammlung Fritz Bertram in Chemnitz. Mittelstück mit gekörntem Grunde ohne Beischrift TEMPERANTIA und ohne Initialen C E. Dagegen sind die Initialen C E auf dem Balken der Geometria und unter dem rechten Fusse der Dialectica vorhanden. Es fehlen sämtliche Inschriften bei den allegorischen Figuren des Bodens und des Randes. Der Grund ist nicht gekörnt sondern schraffiert. Dm. 45,2 cm. Ungestempelt. Hermann Lungwitz, Edelzinn in Privatbesitz, Chemnitz [1917], Taf. 9. Berling, Altes Zinn, Berlin 1919, Abb. 62; dort mit Modell II verwechselt.

p. 48



KGM de Dresde : bassin n° [30 313](#) (legs Demiani), marque de Jacob Koch II

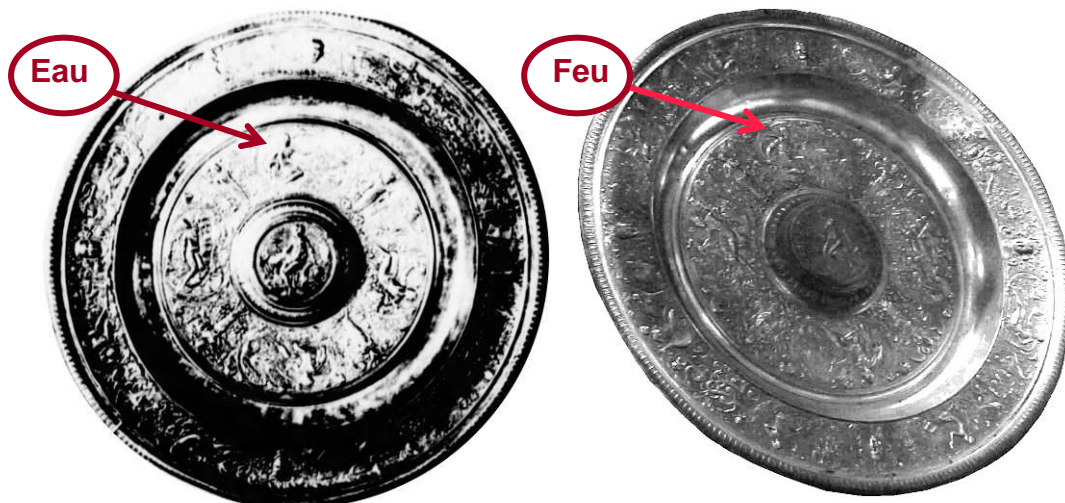
Sur l'exemplaire du modèle III de Dresde, comme sur celui de Berlin représenté par Demiani (*cf. infra*), on peut noter l'inscription TEMPE-RANTIA, alors que c'est TEMPER-ANTIA sur le modèle II. Par rapport à ce modèle II, le début de l'inscription est un peu plus éloigné de la coupe sur le modèle III, comme chez Briot; la sorte de feuille placée devant la coupe ressemble plus à celle de Briot; une bordure perlée entoure le médaillon de la

Tempérance, comme chez Briot, alors qu'elle en est séparée dans le modèle II où elle jouxte le pourtour godronné, l'aiguière associée pouvant avoir un pied différent. D'autres détails, signalés dans l'annexe 2, sont analysables : sur le cartouche de la Terre, le personnage absent du modèle II se trouve indiscutablement sous le cerf bondissant ; la feuille située sous l'aile du terme associé à l'Air est présente ; sur la figure de la Géométrie, il semble bien n'y avoir que trois doigts ; l'inclinaison de la chouette de Minerve est celle notée chez Briot.

Au KGM de Berlin, ce modèle d'Enderlein portait le numéro M.3180, avant-guerre dans la littérature [58] (p. 179), [137] (p. 48), après-guerre dans les archives américaines avec sa photographie ([Mar 1667](#) : cf. *infra*). Comme indiqué au chapitre 4, le bassin portant ce numéro en 2010 n'est pas celui-ci : c'est un modèle de Briot, analogue au n° 88.634 des références qui viennent d'être citées.



ENDERLEINS MODELL III DER TEMPERANTIA-SCHÜSSEL. KUNSTGEWERBEMUSEUM ZU BERLIN.
[61] (pl. 4), **marque de Jacob Koch II. N° M.3180 avant-guerre** [58, 137]



NO: **Mar.1667**
PRESUMED OWNER:
Schloßmuseum Berlin
INV. NO: **M.3180**

4 Temperantiaschüssel
Modell von François Briot, Montbéliard
um 1585/90 **M 3180**

(Photographié au KGM de Berlin le 30/04/2010)

Noter la différence entre ces exemplaires M.3180, à gauche après-guerre, à droite en 2010

Le « modèle III » était ainsi décrit par Lessing [58] (p. 180) :

Diese Schlüssel, von jedenfalls Nürnberger Arbeit, ist im Wesentlichen gleich der Temperantia-Schlüssel des Enderlein von 1611, und zeigt dieselbe schwerfällige Behandlung der Körperformen, welche ihr gegenüber der Arbeit Briots ein deutsches Gepräge gibt. Dieses Modell III ist aber nicht identisch mit dem Enderleinschen Modell II, ist auch nicht diesem, sondern augenscheinlich direkt dem Modell I des Briot nachgebildet; die Figuren der freien Künste stehen in derselben Reihe wie bei Briot, die Minerva steht wie bei Briot über der Luft, während sie bei Enderlein II über dem Wasser steht. Auch in Einzelheiten ist sie genauer Briot nachgebildet, z. B. ist zwischen dem Schilde der Minerva und dem Rande des Feldes bei Briot und bei III ein Blumenstrauss, bei II nur Wellenlinien.

Ce plat, qui est en tout cas un travail de Nuremberg, est pour l'essentiel semblable au *bassin de La Tempérance* d'Enderlein de 1611, et montre le même traitement maladroit de la forme des corps, dont la comparaison avec le travail de Briot montre la marque allemande. Mais ce modèle III n'est pas identique au modèle II d'Enderlein, n'est pas non plus reproduit à partir de celui-ci, mais à l'évidence directement du modèle I de Briot ; les figures des Arts libéraux se trouvent dans le même ordre que chez Briot, Minerve se trouve au-dessus de l'Air comme chez Briot, alors qu'elle se trouve au-dessus de l'Eau chez Enderlein. Dans les détails également, elle est une reproduction exacte de Briot, par exemple, entre le bouclier de Minerve et le bord du cadre il y a, chez Briot et dans le III, un bouquet de fleurs, dans le II, seulement des lignes ondulées.



À gauche détail de Minerve, à droite de la Tempérance : modèles I (Briot), II et III [61] (Enderlein)

Lessing donne l'interprétation suivante à ces différences [58] (p. 180) :

Wir stehen also vor der auffälligen Erscheinung, dass Enderlein die Briot-Schlüssel zweimal modelliert hat, wahrscheinlich ist Modell III das ältere. Bei III muss er eine vollständige Briot-Schlüssel vor sich gehabt haben, da die Anordnung völlig die nämliche ist.

Wir können vielleicht annehmen, dass Enderlein die Briot-Schlüssel nur leihweise in Händen gehabt hat und danach zuerst Modell III graviert hat; vor Abgabe des Originals hat er die — jetzt im Berliner Museum befindlichen — Bleiabgüsse der einzelnen Platten zu seinem Handgebrauch hergestellt und hat nach diesen ohne genaue Rücksicht auf die ursprüngliche Anordnung Modell II gefertigt, dem er dann die Jahreszahl und die volle Künstlerinschrift mit Medaillonporträt beifügte. Die nachlässige Verschiedenheit der Inschriften ist zu jener Zeit nicht auffällig.

Nous nous trouvons donc devant le phénomène étonnant qu'Enderlein a réalisé à deux reprises un modèle du plat de Briot, le modèle III étant vraisemblablement le plus ancien. Pour le III, il devait avoir eu devant lui un bassin de Briot complet, puisque la disposition est strictement identique.

Nous pouvons supposer que le bassin de Briot qu'Enderlein avait dans ses mains n'était sans doute qu'un prêt et qu'il a alors gravé le modèle III en premier ; qu'à partir de l'original, il a fabriqué, pour son usage ordinaire des moules, des plaques séparées — qui se trouvent maintenant dans le musée de Berlin —, et qu'il a fait le modèle II sans tenir compte de la configuration exacte d'origine, puis ajouté la date de l'année et sa signature complète d'artiste, avec son portrait en médaillon. La différence d'inscriptions est une négligence courante à l'époque.

Demiani a apporté les précisions suivantes [61] (p. 42) :

Modell III: ebenfalls eine Arbeit Enderleins, ohne Medaillonporträt, der schwerfälligeren, ein deutsches Gepräge tragenden Ausführung nach mit II, den Details der Composition und der Anordnung bez. Reihenfolge ihrer einzelnen Theile (insbesondere der Vertheilung der Randfüllungen und dem Stand der Minerva über dem Feld der Luft und rechts von der Astrologie) nach mit I nahe verwandt. Durchmesser 45,5 Centimeter³⁸¹⁾. Abbildung auf Tafel 4. Dieses sehr seltene Modell ist an drei Stellen mit je zwei erhabenen

gegossenen Buchstaben bezeichnet, die wahrscheinlich, aber nicht mit völliger Sicherheit als C und E zu lesen sind, nämlich auf dem Balken der Geometrie, welcher aber ausserdem keine Jahreszahl trägt, auf der linken unteren Ecke des der Temperantia als Sitz dienenden Sockels, also da, wo FB bei Modell I und CE bei Modell II steht, und endlich noch in der Randcartouche der Dialektik vor dem zurückgebogenen rechten Fuss dieser Figur³⁸²).

³⁸¹) Es ist wohl zu beachten, dass Modell III auch bezüglich des Durchmessers Modell I näher steht, wie die Modelle II und IIa.

³⁸²) „Für dieses Modell (nämlich Modell III) ist wenig Material vorhanden“.

Modèle III : également un travail d'Enderlein, sans le médaillon avec portrait, plus lourd, une conception plus allemande de l'exécution que le II, les détails de la composition et de la disposition concernant l'ordre des différentes parties (en particulier la distribution des cartouches du bord et la situation de Minerve au-dessus du champ de l'Air et à droite de l'Astrologie) très apparentés au I. Diamètre 45,5 centimètres³⁸¹). Figure sur la planche 4. Ce modèle très rare est marqué en trois endroits par deux lettres gravées, qui doivent être probablement lues, mais sans certitude absolue, comme C et E, nommément, sur la poutre de la Géométrie, laquelle ne porte cependant pas, en plus, la date de l'année, sur les coins inférieurs gauches du bas du socle de la Tempérance, donc là où se trouve FB sur le modèle I et CE sur le modèle II, et enfin encore sur le bord du cartouche de la Dialectique, devant le pied droit recourbé de cette figure³⁸²).

³⁸¹) Il est à noter que le modèle III est sans doute aussi d'un diamètre plus proche de celui du modèle I que des modèles II et IIa.

³⁸²) " Pour ce modèle (nommément le modèle III), il y a peu de matériel"... [58] (p. 179)

Une variante de ce modèle a été signalée dans la collection de Fritz Bertram [66] (pl. 9) :



Sammlung Fritz Bertram — Chemnitz. [66] (pl. 9). Sans poinçon selon Hintze [137]

Hintze décrit ainsi Une variante de ce modèle de la collection Bertram [137] (p 48) (*cf. supra*) :

« Centre de la pièce avec un fond granuleux sans l'inscription TEMPERANTIA et sans les initiales CE. En revanche, les initiales CE sont présentes sur la poutre de la Géométrie et sous le pied droit de la Dialectique. Il manque toutes les inscriptions sur les figures allégoriques de la base et du pourtour. Le fond n'est pas granuleux, mais hachuré. Ø 45,2 cm. Sans poinçon. Hermann Lungwitz, *Edelzinn in Privatbesitz*, Chemnitz (1917), pl. 9. Berling, *Altes Zinn*, Berlin 1919, fig. 62, où il est confondu avec le modèle II. »

Les initiales CE sous le pied de la Dialectique caractérisent le modèle III et se retrouvent sur la copie de Schlick. S'y retrouvent également, le hachurage, l'absence d'inscription sous les cartouches, d'initiales sur le médaillon central, éléments qui ne s'observent sur aucun autre exemplaire du modèle III, ni jamais sur le modèle II ou celui de Briot. Ce qu'a copié Schlick ne peut donc être que la variante du modèle III de la collection Bertram, ou un analogue jamais signalé. Fritz Bertram n'a pas représenté ce modèle III dans son ouvrage de 1967, mais un modèle II, ayant appartenu au comte Wilzek et portant le poinçon MH [81] (fig. 37, 39, 41). La

figure fournie par Lungwitz, en 1917 [66] (pl. 9) (*cf. infra*), reste donc le seul témoignage précis de cette variante, la figure fournie par Berling en 1919 étant de moindre qualité [151] (p. 90, fig. 62).

Curieusement, c'est ce modèle que le *Meyers Großes Konversations-Lexikon* a fourni comme exemple du bassin de Briot en 1909 [152] (Bd 20 : Zinngußwaren I. Ältere Zinnarbeiten, fig. 4).

Un exemplaire proche est passé en vente à Drouot en 2003. Selon l'expert, [Jean-Claude Commenchal](#), « un médaillon soudé au revers, à l'effigie du graveur du moule, comporte la mention : SCULPEBAT CASPAR ENDERLEIN, dont les initiales C.E figurent près de la Tempérance et dans le cartouche de la Géométrie. » La pièce ne comportait ni poinçon, ni date.



La disposition des motifs, l'absence d'inscription, la flammèche sur la coupe rapprochent cet exemplaire de la variante présente à Chemnitz en 1917. Un emplacement des initiales est cependant différent : sous le pied de la Dialectique sur l'un, près de la Tempérance sur l'autre. Par ailleurs, le médaillon au revers n'est signalé sur aucun modèle III, au point que Lessing en faisait un ajout propre au modèle II [58] (p. 180). La soudure renforce la suspicion.

Enfin, la collection [Arlington](#), exposée près de Barnstaple dans le Devon, comporte un exemplaire présenté comme étant d'Enderlein. La disposition des motifs du bord suit celle de Briot, ce qui en ferait un modèle III. Toutefois, l'usure prononcée empêche d'en distinguer les détails, comme les inscriptions ou les initiales, donc de le différencier. L'orientation des figures par rapport à la Tempérance, identique à celle du bassin de Briot transféré de [Badenweiler](#) à Karlsruhe (*cf.* chapitre 6), diffère des précédentes.




Exemplaire d'Arlington court,
acheté au début du XX^e siècle par
Miss Rosalie [Chichester](#)

L'aiguïère

Il n'existe pas d'aiguïère de *La Charité* par Caspar Enderlein. Sur celle qui a été associée à son bassin de *La Tempérance*, figurent des allégories des continents et des saisons [137] (p.50) :

Kanne zur Temperantiaschüssel Modell II bezw. zur Marienschüssel; s. Nr. 161 e u. f. Mit abgesetztem Fusse, eiförmigem Gefäßkörper, engem Halse, gebogenem Ausguss und überragendem Henkel. Reich verziert in Reliefguss. Nachbildung der Temperantiakanne und anderer Arbeiten des François Briot. Körper in drei horizontale Zonen gegliedert. In der oberen Zone drei Kartuschen mit Allegorien der Jahreszeiten; vorn HYEMS, links VER, rechts AVTYMVVS; zwischen den Kartuschen Delphine. In der Mittelzone drei von reichem Rollwerk umrahmte Querovale mit Allegorien der Erdteile; vorn EVROPA, links AFRICA, rechts AMERICA. In der unteren Zone zwischen geflügelten Seepferden drei Masken in kräftigen Kartuschen. Unter der Wölbung des Ausgusses eine bocksbeinige Frauengestalt, die in den Händen und im Kopfschmuck Ähren trägt. Unter dem mit einer weiblichen Halbfigur verzierten Henkel ein von Rollwerk umrahmter Engelskopf. Ohne Modelleur-Initialen; wahrscheinlich von 1611. H. 27,9 bis 29,5 cm. Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer, Breslau (Inv. Nr. 141:94); Fuss der Kanne ergänzt, H. 29,4 cm. — Kunstgewerbemuseum, Dresden; Vermächtnis Demiani. — Kirche in Euteneich bei Ulm. — Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg; aus der Kirche von Unterreichenbach bei Schwabach. — Kunstgewerbemuseum, Leipzig; aus der Sammlung Felix Demiani, François Briot usw., S. 48f. u. Taf. 7 in 2 Ansichten. — Kirche in Marow, Amtsgerichtsbezirk Wittenburg. Schlie, Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Grossherzogthums Mecklenburg-Schwerin III, Schwerin i. M. 1900, S. 92f. — Bayerisches Nationalmuseum, München; mit Marke Nr. 296. — Evang. Kirche, Neuenburg in Westpreussen. Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen IV, Danzig 1887, S. 335 u. Beilage 2, 3. — Städtisches Museum, Nördlingen; Eigentum der protestantischen Kirchenstiftung. Mit Marke Nr. 924. — Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg; aus der Lorenzkirche. Mit Marke Nr. 203. — Nordböhmisches Gewerbe-Museum, Reichenberg.

Elle ne porte souvent pas de poinçon, ou seulement celui la ville de Nuremberg [137] (p.73) :

212		Unbekannter Meister. Kanne zur Temperantiaschüssel des Caspar Enderlein. Reich verziert in Reliefguss. Beschrieben unter Nr. 161 g. H. 27,9 cm. Kunstgewerbemuseum, Leipzig (Inv. Nr. V. 68). Demiani, François Briot usw., Taf. 7. Der Cicero XII Heft 15 Abb. 17 zu S. 58a. Hintze, Nürnberger Zinn, Taf. 38 Abb. 39.
-----	---	---

Certains exemplaires portent cependant la marque de Hans Sigmund Geisser, Sebald Stoy (*cf. infra* les exemplaires de Munich, de Nuremberg), ou Michel Hemersam le jeune [137] (p.76) :

228		Michel Hemersam d. J., siehe Nr. 224. c) Kanne zur Temperantia- bezw. Marienschüssel des Caspar Enderlein. Beschrieben unter Nr. 161 g. H. 29,5 cm. Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer, Breslau (Inv. Nr. 141:94); Fuss ergänzt und mit einer Marke für engl. Zinn gezeichnet, H. 29,4 cm. — Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. — Städtisches Museum, Nördlingen; Eigentum der protestantischen Kirchenstiftung.
-----	---	---

Il est à noter que le pourtour du médaillon de la Tempérance, sur lequel repose l'aiguïère, n'est pas le même sur le bassin de Briot et le modèle II d'Enderlein (*cf. supra*, l'exemplaire de Bâle).



Nuremberg (HG 1710)
Germanisches Nationalmuseum
 Propriété de la Lorenzkirche
 Poinçon de Sebald Stoy, selon Hintze [137]



Cologne (J 173)
Kunstgewerbemuseum
 « Temperantia-Kanne »



Copie par Elkington (n° 978)
1867
 mise en vente par [Waddingtons](#)



Munich, Bayerisches Nationalmuseum
 (poinçon de Hans Sigmund Geisser sur les deux pièces)



Cologne, Kunstgewerbemuseum. Détails de l'aiguière (J 173)
 De gauche à droite, Amérique, Afrique (rangée centrale), Automne, Hiver (rangée supérieure)

Les allégories des continents sont reprises du *bassin de Mars*, généralement attribué à Briot, et sont apparentées à des estampes d'Étienne Delaune, alors que les allégories des saisons ne se trouvent, ni sur le *bassin de Mars*, ni chez Delaune. Sur l'aiguière associée au *bassin de Mars*, généralement attribuée à Briot, les allégories de la Guerre, la Paix et l'Abondance sont surmontées de satyres (cf. annexe 3) [90] ; sur une autre aiguière d'Enderlein, portant le poinçon de Jacob Koch II comme le modèle III de *La tempérance*, ces allégories sont surmontées des figures d'HORATIVS, CAIVS MVTIVS et MARCVS CVRTIVS [137] (p. 40) :




Rome, Collection Stroganoff [142] (p. 53 et pl. 26)

[Cologne](#), Kunstgewerbemuseum (J 299)

Autres artisans de Nuremberg

Caspar Enderlein n'a pas été le seul imitateur de François Briot à Nuremberg. Ainsi, Melchior Horchaimer (Hochheimer) a-t-il placé, sur une canette (*Deckelkrug*, chope tronconique couverte, KGM de Dresde n° 30359, legs Demiani), les figures de l'Arithmétique, de la Dialectique et de la Rhétorique, semblables à celles du bassin de Briot [153]. Formé par son père Nicolaus, puis auprès de Lienhart (Leonhard) Prunsterer (Brunsterer, Prunst...) comme Jacob Koch II – avec lequel Enderlein a réalisé le modèle III du bassin de Briot –, maître en 1583 et mort en 1623, il était le contemporain de ces artistes [137] (p. 41-42).



Œuvre portant le poinçon  et l'inscription MELICHOR HORCHAMER [153], [94] (fig. 159)



ZIMMER AUF SCHLOSS PÖLNITZ IN FRANKEN, 1550 RECONSTRUCTION, BERLIN, KUNSTGEWERBE-MUSEUM. [136]

Annexe 6 : Repères chronologiques

Contexte chronologique de l'apparition de l'œuvre

Année	Rois de France	Étains	autres artistes	
1515	François I ^{er}			
1516				
1517				
1518			naissance de Delaune	
1519				
1520				
1521				
1522				
1523				
1524				
1525				
1526				
1527				
1528				
1529			Rosso à Fontainebleau (F.)	
1530			Rabelais médecin à Montpellier	
1531			Primatice à Fontainebleau	
1532			Pantagruel publié à Lyon	
1533			Perino del Vaga : <i>La Caduta dei Giganti</i>	
1534				
1535				
1536				
1537			Luca Penni à Fontainebleau	
1538				
1539			Cellini à Fontainebleau	
1540				
1541				
1542			Jean Goujon arrive à Paris	
1543			mort de Polydore de Caravage	
1544				
1545			Cellini quitte la France	
1546				
1547		Henri II		
1548				
1549				
1550			(≈) Briot naît à Damblain	
1551				
1552				Delaune graveur du roi
1553				mort de Rabelais
1554				nymphes de F. gravée par Milan
1555				
1556				
1557				
1558				
1559		François II		
1560	Charles IX	Enderlein naît à Bâle		
1561				
1562				
1563				
1564				
1565				
1566				
1567			disparition de Jean Goujon	
1568				
1569			<i>La mort d'Adonis</i> par Delaune	
1570			mort du Primatice	
1571				
1572	Saint Barthélemy		Delaune à Strasbourg	
1573				
1574	Henri III			
1575				
1576			Delaune à Augsbourg	
1577				
1578				
1579			(≈) "les Éléments" par Delaune	
1580		Briot graveur à Montbéliard		
1581			mort d'Alessandro dall' Armi à 45 ans	
1582				
1583		Jacob Koch II maître à N.	mort de Delaune	
1584				
1585		(≈) Briot : <i>La Tempérance</i> I		
1586		Enderlein maître à N.		

Année	Rois de France	Étains	autres artistes
1587	Henri IV		
1588			
1589			
1590			mort de Bernard Palissy
1591			
1592			
1593			
1594			
1595			
1596			
1597			
1598			
1599			
1600	Louis XIII	(≈) Enderlein : <i>Tempérance</i> III	
1601			
1602			
1603			
1604			
1605			
1606		I. Faust naît à Strasbourg	
1607			
1608		S. Stoy maître à N.	
1609			
1610			
1611		Enderlein : <i>Tempérance</i> II	
1612			
1613			
1614			
1615			
1616		dernière trace de Briot	
1617			
1618			
1619		mort de Jacob Koch II	
1620			
1621			
1622			
1623			
1624		M. Hemersam maître à N.	
1625			
1626			
1627			
1628		I. Faust maître à Strasbourg	
1629			
1630			
1631			
1632			
1633		mort de Caspar Enderlein	
1634			
1635			
1636			
1637			
1538	Louis XIV		
1539			
1540			
1541			
1542			
1643			
1644			
1645			
1646			
1647			
1648			
1649			
1650			
1651			
1652		H.S. Geisser maître à N.	
1653			
1654			
1655			
1656			
1657			
1658		mort de M. Hemersam	
1659			
1660			

Année	Étains
1661	mort d'I. Faust
1662	
1663	
1664	
1665	
1666	
1667	
1668	
1669	
1670	
1671	
1672	
1673	
1674	
1675	
1676	
1677	
1678	
1679	

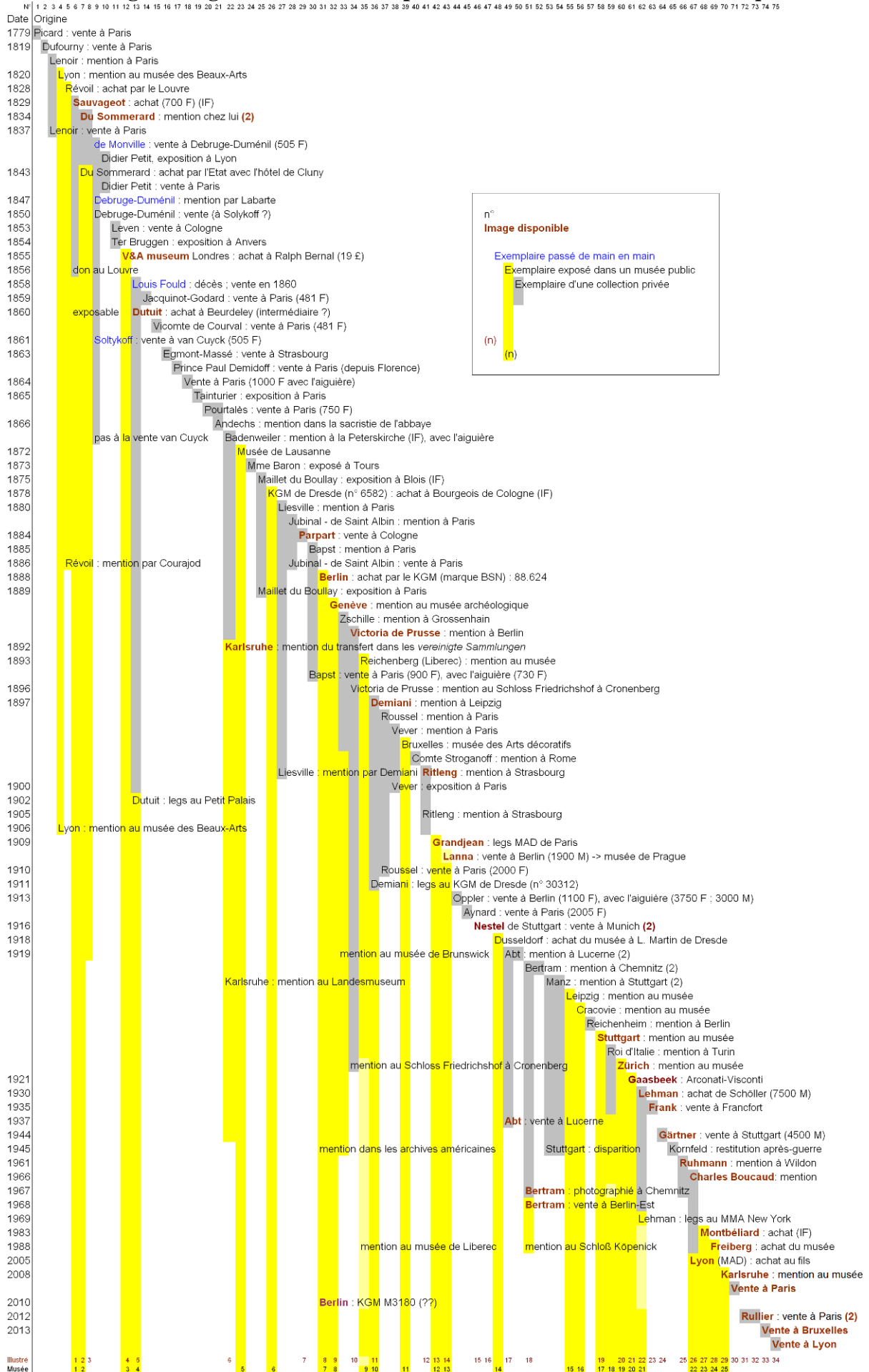
Année	Rois de France	Étains
1680		mort de Hans S. Geisser
1681		
1682		
1683		
1684		
1685		
1686		
1687		
1688		
1689		Jobst S. Geisser maître à N.
1690		Johann S. Wadel maître à N.
1715	Louis XV	mort de Johann S. Wadel
1716		
1717		
1718		
1719		
1724	dernières traces de Jobst S. Geisser	

La production à partir des moules de Briot et d'Enderlein s'échelonne donc du dernier quart du XVI^e siècle au premier quart du XVIII^e, soit du règne en France de Henri III à celui de Louis XV.

Résumé chronologique de la réapparition de l'œuvre

- 1799 : Catalogue de la vente des antiquités de Charles-Adrien Picard par Jean-Baptiste Glomy
1828 : Achat de la collection Révoil par Charles X pour le musée du Louvre
1833 : Sauvageot dessiné par Henriquel-Dupont avec le bassin et l'aiguière de Briot, achetés vers 1829
1834 : Mention de l'œuvre de Briot par Du Sommerard dans ses *Notices sur l'Hôtel de Cluny*
1838 : Mention, par le même, dans son livre *Les arts au Moyen-Âge*
1843 : Achat par l'État de la collection Du Sommerard, qui devient le musée de Cluny (2 exemplaires du bassin et 1 de l'aiguière par Briot)
1847 : Mention par Jules Labarte, dans sa *Description des objets d'art qui composent la collection Debruge Duménil*, son beau-père
1849 : Une copie par Elkington & Co figure à l'exposition *Manufactures and Art* de Birmingham
1850 : Cadeau d'anniversaire du prince Albert à la reine Victoria d'un guéridon par Elkington & Co, dont le plateau est une copie par galvanoplastie du bassin
1851 : Mention du même guéridon à l'exposition universelle de Londres
1852 : Article d'Anatole Chabouillet dans le *Magasin pittoresque* sur les exemplaires du musée de Cluny
1853 : Idem dans *The illustrated magazine of art*
Image du guéridon du prince Albert dans *Industrial arts of the nineteenth century* de Sir Matthew Digby Wyatt
1855 : Achat par le South Kensington Museum de Londres d'un exemplaire de Briot à Ralph Bernal
1856 : Don par Charles Sauvageot de sa collection au musée du Louvre, dont un exemplaire de Briot
1859 : Achat par le South Kensington Museum d'un exemplaire d'Enderlein à Jules Soulages
1861 : Vente de la collection Louis Fould. Exposition de la collection Dutuit à Rouen
1873 : Legs de la collection Lanté au Louvre, avec un exemplaire d'Enderlein
1879 : Article d'Auguste Castan sur *Les origines montbéliardaises du ciseleur François Briot*
1883 : Article de Germain Bapst sur *L'œuvre de Fr. Briot*
1886 : Une copie par Elkington & Co, réalisée en 1864, devient le trophée du tournoi Simple dames de Wimbledon
1887 : Publication des travaux d'Alexandre Tuetey sur *Le graveur lorrain François Briot, d'après des documents inédits*
1889 : Article de Julius Lessing dans le *Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen*
1897 : Livre de Hans Demiani : *François Briot, Caspar Enderlein und das Edelzinn*
1902 : Legs de la collection Dutuit au musée du Petit Palais à Paris
1911 : Legs de la collection Demiani au musée de Dresde

Chronologie du signalement des exemplaires de Briot du bassin de La Tempérance



Annexe 7 : Médaillons de la Tempérance



Revers de la médaille d'Alessandro dell' Armi par *Il Bombarda* (Cambi). (British museum)



Briot, Paris, Louvre (collection Sauvageot)



Briot, Paris, musée des Arts décoratifs



Briot, Genève



Briot, Wildon (Ruhmann)



Briot, Ritleng (on note que le premier pourtour ne comporte pas de perles)



Briot, Dresde, KGM et Berling, p. 55



KGM de Berlin, n° M3180, lorsqu'il a été photographié en avril 2010



Elkington, New York, [bassin du Fils prodigue](#)



Galvanoplastie ; Toovey's. En haut et à droite : Bonhams



Galvanoplastie : [Henry Willis](#)



Enderlein II, copie en grès : [Merkelbach & Wick](#)



Enderlein II, Cologne

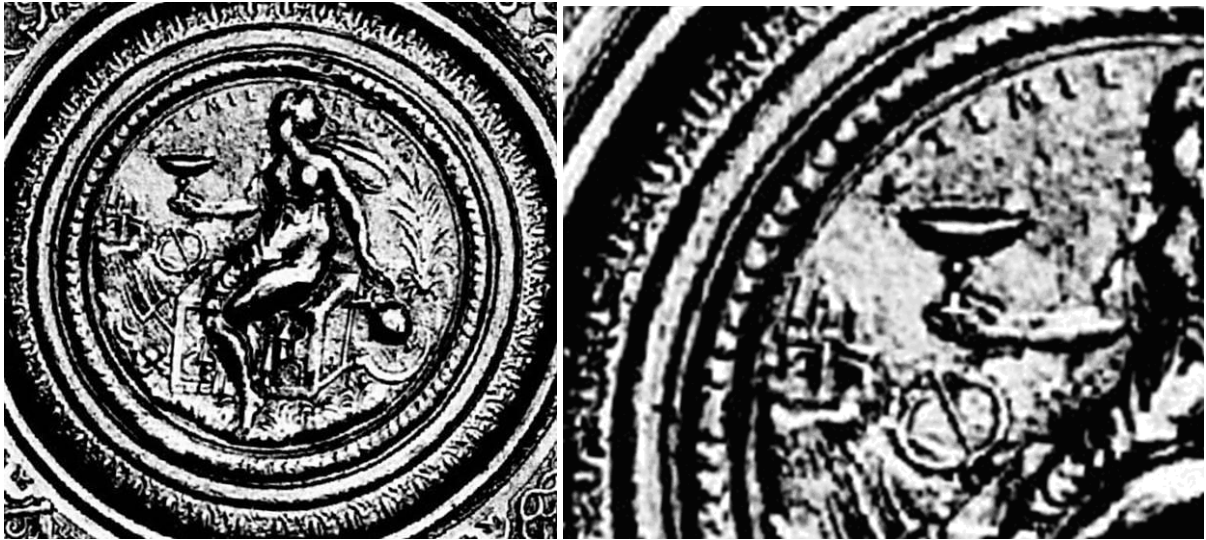


Enderlein II, Munich



Louvre, cliché Giraudon

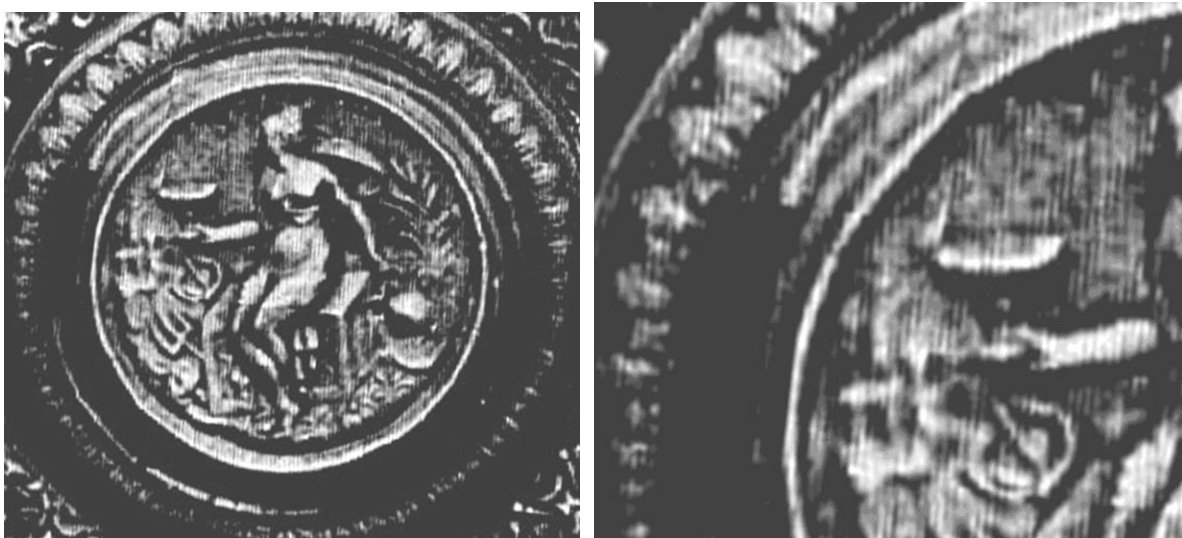
Sur le modèle II, l'aiguière se place entre la Tempérance et son pourtour perlé ; sur les autres, à l'extérieur



Enderlein III, Berlin *in* Demiani



Enderlein III, Dresde



Enderlein III, Bertram *in* Lungwitz



[Meyers Großes Konversations-Lexikon](#) : Bd 20, Zinggußwaren I. Ältere Zinnarbeiten, fig. 4

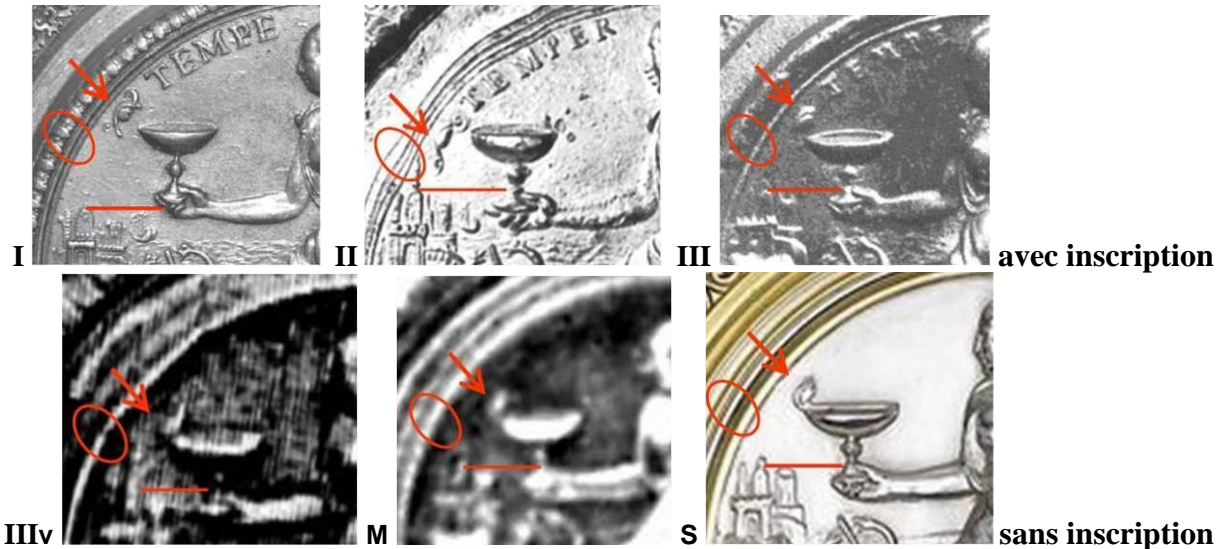


Elkington (à gauche : Royal collection; à droite : Wimbledon)



Blansko

Comparaison des médaillons des différents modèles



I : Briot – II: Enderlein II – III : Enderlein III – IIIv : sa variante – M : *in* Meyer – S : Schlick

	Briot	Enderlein II	Enderlein III	Enderlein III variante	Schlick
Bordure	Perlée	Linéaire	Perlée	Linéaire	Linéaire
Inscription	TEMPE–RANTIA	TEMPER–ANTIA	TEMPE–RANTIA	Absente	Absente
Début de l'inscription	Au dessus du centre de la coupe	Proche du bord de la coupe	Au dessus du centre de la coupe	–	–
Décoration proche de la coupe	« Feuille », orientée vers le haut	Allongée, orientée vers le bas	Courte, orientée vers le haut	Flammèche sur le bord	Flammèche sur le bord
Projection du dôme	Sur la main tenant la coupe	Sur le pied de la coupe	Sur le pied de la coupe	Sur le pied de la coupe	Sur le pied de la coupe

Il a été vu dans l'annexe 2 que le modèle de Schlick ne pouvait pas être le modèle II d'Enderlein, et qu'il était difficile de différencier les modèles I, de Briot, et III, d'Enderlein. Mais les motifs de la bordure du médaillon sont différents, tantôt perlés, tantôt linéaires. L'inscription, qui diffère chez Briot et sur le modèle II d'Enderlein, n'est absente que chez Schlick et sur la variante du modèle III. Les monuments placés le long du bord gauche du médaillon sont situés au même niveau sur le modèle de Schlick que sur tous les modèles d'Enderlein, alors qu'ils sont plus bas chez Briot : les dômes se projettent horizontalement au niveau du pied de la coupe sur les premiers, au niveau de la main soutenant la coupe chez le dernier. Surtout, une flammèche surmonte le bord de la coupe chez Schlick et sur la variante du modèle III, alors que le motif décoratif – une feuille stylisée – est nettement séparé chez Briot ; sur le modèle II d'Enderlein, il l'est aussi, mais est allongé vers le bas, laissant plus de place à l'inscription, plus longue ; sur le modèle III de Dresde ou de Berlin, un court espace le sépare de la coupe. Il se confirme donc que le modèle de Schlick est un modèle III d'Enderlein, et plus précisément sa variante figurée par Lungwitz (et dans l'encyclopédie de [Meyer](#)), dont l'axe des figures du marli, orienté au « Sud », est par ailleurs le seul à être le même.

Tout ceci s'accorde avec la notice de la collection royale britannique, qui indique que l'original, signé par Caspar Enderlein, aurait été fait *vers 1600*, alors que le modèle II porte la date précise de 1611, et que le modèle III, non daté, est considéré comme antérieur. L'indication selon laquelle l'original était au Louvre ne concerne donc pas ce qu'a copié Schlick au XIX^e siècle, mais ce qu'avait copié Enderlein au XVII^e. La localisation exacte de l'exemplaire qu'a copié Schlick reste inconnue, mais se situe vraisemblablement en Allemagne.

Annexe 8. La médaille d'Alessandro dall' Armi par Bombarda



Bombarda



Ø 67 mm

(British Museum)



Briot

Ø 75 mm



(Dresde et Louvre)

Une allégorie de la Tempérance analogue à celle de Briot se trouve au revers d'une médaille de bronze qui n'est connue qu'à un seul exemplaire, conservé au *British Museum* (Dept. of Coins & Medals ; [George III Illustrious Persons 16](#)). Son avers porte l'effigie d'un jeune homme, entourée des mots : ALEXANDER AB ARMIS. Le même avers se trouve sur une médaille du cabinet de Parme, qu'a décrite Alfred Armand en 1887 : d'un diamètre de 69 mm, elle porte la signature BOM., ce qui l'a fait attribuer à Andrea Cambi, dit *Il Bombarda*, et le personnage a été identifié comme étant le chevalier Alessandro dall' Armi, un noble bolonais qui vivait encore en 1578 ; le revers est différent [154] (p. 95) :

BOMBARDA (ANDREA CAMBI, dit IL)

ARMI (ALESSANDRO DALL'), noble bolonais, chevalier de Saint-Michel. Il vivait encore en 1578.

B. Dia. 69. « ALEXANDER . ABARMIS. — BOM. » —
R' « ALACRITATE . ANIMI . ET . LABORE. »

Au droit : Buste à droite d'Alessandro jeune, tête nue, cheveux courts, barbe naissante, vêtu d'un pourpoint avec collet rabattu. — Au revers : Un cheval galopant vers la gauche. — Cabinet royal de Parme.

L'identité du personnage portraituré n'a ensuite été contestée par aucun des auteurs s'étant exprimés sur le sujet, notamment George Francis Hill et Graham Pollard en 1967 [155], Philip Attwood en 2003 [156] ([vol. I, p. 292, no. 678a](#) ; vol. II, pl. 137). Des détails de sa vie sont connus par les Annales criminelles de Bologne [157] : ayant tué un homme au cours d'une rixe dans sa jeunesse, il a fui sa ville et servi plusieurs pays : Malte, la Hongrie, les Vénitiens, la France, où il a été décoré de l'Ordre de Saint-Michel⁶. Gracié par le Pape, il est revenu à Bologne,

⁶ Créé par Louis XI pour concurrencer l'Ordre bourguignon de la Toison d'Or, celui de Saint-Michel ne comptait initialement que 36 membres. Catherine de Médicis l'a considérablement élargi à partir de [1560](#).

faisant rénover par de nombreux artistes son palais de Cadriano, où il recevait l'Ambassadeur de France. Il s'est lié d'amitié avec le duc de Ferrare et le comte [Cornelio Bentivoglio](#), condottiere ayant servi la [France](#) et Cosme de Médicis. Intermédiaire entre bandes rivales de brigands, se querellant avec de puissantes familles, dall'Armi a été dénoncé pour complot, soumis à un procès à partir de 1576, et finalement assassiné en revenant de Ferrare par bateau, fin décembre 1581 ou début janvier 1582⁷. Selon la description de son cadavre par les enquêteurs de la Curie, il était alors âgé d'environ 45 ans [157].

Non tardò la Curia a recarsi nel luogo dell'omicidio, e fatta la ricognizione del Cadavere ordinò che fusse sepolto nella Chiesa di quel Comune. Mori il Dall'Armi nella età circa di 45 anni

L'identité exacte du médailleur est en revanche plus discutée, le surnom de *Bombarda* ayant été porté par plusieurs membres d'une famille d'orfèvres et de sculpteurs originaires de Crémone, actifs au XVI^e siècle, les Cambi, dont les prénoms sont souvent omis dans les documents. En 1894, Francisco Malaguzzi Valeri contestait le prénom du médailleur ; parlant de Giambattista Cambi, dit le *Bombarda*, il notait : « Cet artiste est le médailleur qu'Armand nomme Andrea par erreur » [158] :

Il *Cremonese molto eccellente in simile esercizio* era Giambattista Cambi detto il *Bombarda* in quel tempo abitante in Reggio. Non è noto per qual ragione, detto artista, per ordine ducale, avrebbe dovuto essere bandito da Reggio e allora gli Anziani scrivevano al duca perchè non si attuasse tal misura a danno del Cambi *cognoscentes sufficientiam et utilitatem huic civitati proveniente* (89). L'ordine ducale fu revocato perchè poco dopo troviamo il Cambi al servizio della zecca reggiana. Nello stesso 1557 l'artista cremonese era già addetto alla fabbrica dei conii e riceveva in mercede dal Comune novanta lire (90). Questo artista è il medaglista dall'Armand erroneamente chiamato Andrea, e che a Reggio fece le medaglie di Giulio Vedriani e di Eleonora Cambi sua moglie.

(89) Archivio di Reggio. — Riformagioni, 11 sett. 1557.

(90) Arch. cit. — Carte di corredo alle Rif., 1560.

Un *Crémonais excellant grandement dans le même exercice* a été Giambattista Cambi, dit // *Bombarda*, qui résidait alors à Reggio. On ignore pour quelle raison cet artiste devait, par ordre ducal, être banni de Reggio, et les Anciens ont écrit au duc pour qu'il renonce à cette mesure à l'encontre de Cambi, *en raison de son importance et du bénéfice en résultant pour la communauté* (89). L'ordre ducal a été révoqué puisque, peu après, on trouve Cambi au service de la Monnaie de Reggio Emilia. La même année 1557, l'artiste crémonais était déjà impliqué dans la fabrication de pièces de monnaie et avait reçu en salaire 90 livres de la ville (90). Cet artiste est le médailleur qu'Armand nomme Andrea par erreur, et qui a fait à Reggio les médailles de Giulio Vedriani et d'Eleonora Cambi, son épouse.

Si la cause de l'incertitude est claire – l'ambiguïté des documents – celle de la discussion entre ces deux prénoms précis l'est moins. Graham Pollard indique en 1974, dans le *Dizionario Biografico degli Italiani* (DBI), que « Baldinucci l'appelle Andrea » [159]. De même, en 2003, Giambattista Negrotti indique que Zaist a écrit que Baldinucci avait donné le nom d'Andrea à Giambattista Cambi [160]. Toutefois, si l'ouvrage de Giambattista Zaist, de 1774, mentionne un Giovan Battista Cambi portant le surnom de *Bombarda*, tout comme son fils Sinodoro et son neveu Brunorio, aucun d'eux n'apparaît comme médailleur dans le chapitre qui leur est consacré, où il n'est nullement question d'Andrea Cambi [161] :

⁷ Le passage du calendrier julien au grégorien est intervenu en 1582 (octobre en Italie, décembre en France)

CAMBI GIOVAN BATTISTA, Padre, Cambi Sinodoro, Figlio, e Cambi Brunorio, Nipote di Giovan Battista, tutti, e trè appellati col soprannome di Bombarda, furono bravi Intagliatori, ed attefer anco a lavorare di Stucchi, messi à oro, come son quelli, che tutt'ora veggonsi nella nostra Chiesa Cathedral, nelle due Capelle del Santissimo Sacramento, e della Madonna del Popolo, laterali all' Altar Maggiore, de' quali parla ancora il Baldinucci, facendo autore di essi il Vecchio Cambi Giovan Battista.

Di questo Cambi Seniore sono pur rammentati dal Lamo i Stucchi, parimente messi a oro, nella Volta della Capella de' SS. Giacomo, e Filippo, entro la Chiesa di S. Sigismondo, ove in diversi compartimenti furon molto ben colorite varie Femmine dal nostro celebre Dipintore, Bernardino Campi; così ancora gli altri Stucchi, che si veggono nella Volta dell'ultima Capella di S. Girolamo, entro la medesima Chiesa, son nominati dal suddetto Lamo, quali Opere dello stesso Formatore, Gio: Battista.

Non si fa menzione d'Opera alcuna, che sia stata fatta o dal Figlio Sinodoro, o dal Nipote Brunorio, perocchè amendue questi Giovani Bombarda hanno travagliato in compagnia del Padre.

Parlano di questi Artefici il Cavitelli alla pag. 357. e 418., il Lamo pag. 80. 88., il Baldinucci par. II. Decen. I. Sec. IV. pag. 62.

Fine delle Notizie di Cambi Giovan Battista.

Il en est de même dans l'ouvrage de 1688 de Filippo Baldinucci, cité par Zaist [162] :

Lasciò di parlare d'un Gio. Batista Cambi, detto dei Bombarda, e di Sinodoro suo figliuolo, Scultori, e nei Bassirilievi molto lodati; d'un Brunorio Cambi nipote di Gio. Batista, detto pure dei Bombarda, ancor egli buono Scultore

Que ce Cambi médailleur surnommé *Il Bombarda* se prénommat Andrea ou Giovanni Battista, il a été, selon le DBI, actif à Reggio Emilia et à Ferrare, signant dix-sept de ses œuvres "BOM" ou "BOMB" [159]. D'autres lui sont attribuées, en raison du style de ses personnages et du graphisme de ses A, [sans barre](#) [163].

The barless A occurs on Bombarda's medals of his wife Leonora Cambi¹² and of Ludovica Poggi [PLATE, L].¹³ Among medals attributed to Bombarda, those of Anna Maurella of Iseo and of Lucia Acquaviva¹⁴ both show the same form of A.

¹² Lanna Catal., 210, now in the British Museum. Armand I, 214, 1. The Met 1er specimen would appear to be an after-cast in which the lettering has been spoiled and the bars inserted in the A s; the signature has almost disappeared.

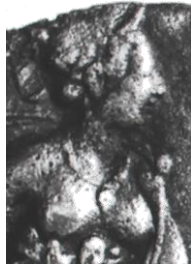
¹³ British Museum, *Select Ital. Medals*, Pl. 49. 2. Armand I, 215, 5 (lead, 70 mm.).

¹⁴ Armand II, 208, 24, and 213, 2. (Collections Fau et Dreyfus pour Anna Maurella)

Ce Bombarda, "*D. Cambium cambiorem*" aurait été notaire et membre de la Monnaie de Reggio Emilia (1540-1548), puis dirigé la Monnaie en 1550 [159]. La lettre de 1557, déjà citée (in [158]), donne à penser qu'il était alors de retour à Reggio après avoir voyagé. Vers 1559 il est allé à la cour de Ferrare [159], et la plupart des ouvrages décrivant ses médailles – et non les monnaies de Reggio lorsqu'il dirigeait leur fabrication – le disent actif entre 1560 et 1575 [155]. La dernière médaille qu'on lui connaît est datée de 1578 [160]. Il serait mort en [1582](#) [156].



Bombarda : Leonora Cambi
(British Museum, Londres)



Tempérance : Bombarda et Briot
(images inversées)
(British Museum et Louvre)



Violanta Pigna
(National Gallery, Washington)



Ludovica Poggi
(British Museum, Londres)



Anna Maurella d'Iseo
(National Gallery, Washington)



Lucretia de Medicis (v. 1561)
(Historisches Museum, Bâle)

En tout cas, la médaille représentant Alessandro dall' Armi ne peut être postérieure à 1582, année de la mort du personnage et du médailleur. Le noble bolonais étant alors âgé d'environ 45 ans et paraissant plus jeune sur la médaille, celle-ci semblerait dater des années 1560-1565. Mais ce serait plutôt vers 1575 si l'on considère l'époque où le chevalier résidait fréquemment à Ferrare, où travaillait le médailleur.

Bombarda et Briot ont donc été contemporains, mais ils n'avaient pas le même âge, la période de production du premier correspondant à celle de formation du second. Il serait logique que celui-ci, souhaitant devenir médailleur, soit allé se former quelques temps en Italie du Nord. Cet art y avait été profondément modifié et florissait, notamment à Florence avec Cellini, et à Ferrare, avec Bombarda, mais aussi Pastorino de Sienne, Ruspagliari et Signoretti. Par ailleurs, le commanditaire de la médaille est venu en France et avait gardé des contacts avec elle après son retour.



Niccolo Signoretti : Giulia Pratonieri
([Gallarus](#) gallery, New York)



Alfonso Ruspagliari : Lucia Ruspagliari
(Historisches Museum, Bâle)

L'effigie de la Tempérance semble d'un style un peu moins élégant, moins maniéré que celui habituellement rencontré chez Bombarda. La preuve qu'elle soit de lui n'est pas absolue : la signature BOM n'est présente que sur l'avvers de l'exemplaire cité par Armand et, pour Attwood, le revers ne correspond pas à l'avvers [156] ; la plupart des médailles de Bombarda –

le plus souvent en plomb – n’avaient qu’une seule face, et sa signature peut se trouver au revers de la médaille d’un autre artiste (*cf. infra*) [154] (p. 99). Quant à l’effigie que Briot a placée derrière le *bassin de La Tempérance*, elle ressemble aux figures masculines signées de Bombarda, mais au moins autant à celles de Pastorino de Sienne, notamment la chevelure.

F. V.

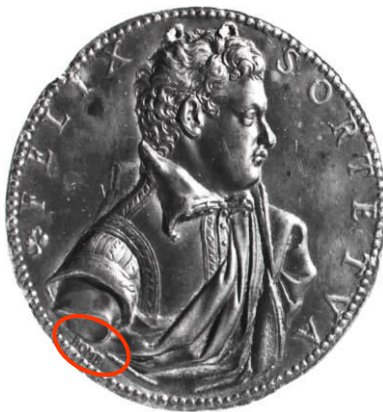
Signature d’un médailleur qui travaillait vers 1560.

PORTUGAL (ÉDOUARD II DE), duc de Guimarens, connétable de Portugal, fils de l’infant Édouard I^{er} de Portugal, duc de Guimarens, et d’Isabelle de Portugal-Bragance, né en 1541 + 1576.

A. Dia. 70. « EDVARDVS . EDVARDI . ET . ISABELÆ . INFANTV . FILIVS. — F. V. » — R. « HAVD. SIMPLEX . VIRTUTIS . OPVS. — BOM. »

Au droit : Buste à gauche d’Édouard vu jusqu’à la ceinture, tête nue, cheveux courts, barbe naissante, riche cuirasse, fraise. De la main droite il tient le bâton de commandement; sur la gauche, un casque empanaché. — Au revers : Pallas debout, tournée à gauche, casquée avec le bouclier au bras gauche et à la main droite la haste et un rameau d’olivier. — Cabinet royal de Parme.

Le revers avec la signature BOM appartient à Bombarda. (Voir III, 95, C.)



Bombarda : Jeune homme anonyme
(British Museum, [Londres](#))



Giulio Vitriani
(British Museum, [Londres](#))



Lodovico Rinaldo
(British Museum, [Londres](#))



Bombarda : Vincent de Gonzague, 1591
(BM. George III Mantua M 46)



The [Warburg](#) Institute attribue l’œuvre à Giambattista Cambi († v. 1582), P. [Attwood](#) à Belisario Cambi († v. 1599)



Pastorino : Camille de Castiglione
(National Gallery, [Washington](#))

In fine, la seule certitude est que l’auteur du modèle du médaillon ayant donné son nom au *bassin de La Tempérance* de Briot est un artiste italien et non pas Delaune. Ce qui apporte la preuve que les doutes sur l’attribution fréquente au graveur français, qui avaient en grande partie motivé la présente recherche, étaient plus que fondés.

Annexe 9 : Copies de l'École de Bernard Palissy

Elles sont présentées dans l'ordre chronologique de leur description dans la littérature.

Louvre, « Ancien fonds »

La copie en faïence la plus anciennement mentionnée – en 1819 par L.J.J. [Dubois](#), comme exposée « galerie Apollon, n° 511 » – [164], provient de « l'Ancien fonds », dont L. [Clément de Ris](#) a dressé l'historique suivant [165] :

La formation au Louvre d'une collection nombreuse de terres émaillées françaises, et notamment de faïences de Bernard Palissy, ne remonte pas au delà de l'année 1825.

Les inventaires antérieurs à cette date signalent la présence de vingt-neuf pièces dont l'origine n'est pas connue (elles portent toutes la désignation : *Ancien fonds*) ; mais qui proviennent vraisemblablement de l'ancien mobilier de la Couronne, dont une partie des objets fut envoyée au *Muséum national* en 1792, à la suite du rapport du député Delattre et de l'inventaire rédigé par Thierry, Crécy, Bachelier, Suvée, Bion et Christin.

Au mois d'octobre 1807 eut lieu, au Louvre, une exposition des objets d'art conquis par la Grande-Armée à la suite des campagnes de 1805 et de 1806. Le catalogue de cette exposition porte la désignation suivante, sous le n° 708 (1) : « On a joint plusieurs plateaux précieux exécutés en France par Bernard Palizi (*sic*), l'un des premiers potiers et chimistes du quinzième siècle, » (*sic*). C'est la première et la plus ancienne mention d'une exposition publique de faïences de Palissy.

(1) *Statues, bustes, bas-reliefs, autres antiquités et objets curieux conquis par la Grande-Armée, et exposés le 14 octobre 1807* ; 1 vol. in-12. Paris, 1807.

Ce bassin a été décrit ainsi par L. [Clément de Ris](#) en 1871 [166] (p. 44) :

H. 74. — GRAND PLAT circulaire à ombilic, dit à la Tempérance.

Diam. 0,42.

Le champ de l'ombilic représente la *Tempérance* assise, tournée vers la gauche, tenant une coupe dans la main droite et une aiguière dans la main gauche. Dans la partie supérieure on lit le mot *Temperantia*. Autour de l'ombilic, quatre médaillons ovales séparés par quatre termes. Dans ces médaillons des figures étendues représentant : la Terre (*Terra*), le Feu (*Ignis*), l'Air (*Aer*), l'Eau (*Aqua*) sur le bord du plat, huit médaillons séparés par des mascarons, et des ornements d'oiseaux, de fleurs et de fruits. Dans ces médaillons, des figures assises ou couchées représentant : la musique (*Musica*), l'arithmétique (*Arithmetica*), la géométrie (*Geometria*), l'Astronomie (*Astrologia*), Minerve (*Minerva*), la Grammaire (*Grammatica*) appuyée sur un abbaque portant les lettres de l'alphabet ; la Dialectique (*Dialectica*), la Rhétorique (*Rhetorica*).

Revers jaspé bleu, violet et vert.

Ancienne collection.

Ce plat reproduit exactement des bassins en étain exposés l'un au musée du Louvre, salle des bronzes (n° 714 du cat. Sauvageot), l'autre au musée de Cluny (n° 1364 cat. de 1855), et qui portent au revers le portrait de l'auteur avec la légende *sculpebat Franciscus Briot*. Jusqu'à ce jour aucun document n'est venu éclairer la biographie de ce François Briot que l'on a souvent confondu avec Nicolas Briot, mort en Angleterre vers 1650. Dans son travail sur les Briot (*Dictionnaire critique*), M. Jal conjecture que François Briot travaillait vers 1580. Ce serait donc vers cette date que Palissy aurait reproduit le plat à la *Tempérance*.

Un plat semblable marqué au revers du sigle F que l'on retrouve sous le plat n° 149, a paru dans la vente Soltykoff, n° 539. Il appartient aujourd'hui à M. Lafaulotte.



[Louvre](#)
(ancien fonds, N 193)

Lorsque le commissaire priseur de la vente Soltykoff, Charles [Pillet](#), commenta la vente Lafaulotte, il indiqua que la mention du sigle F sous le plat n° 539 de la vente Soltykoff était une erreur, le sigle se trouvant sur un plat similaire de cette vente [167] :

Faïences de Bernard Palissy. — Le beau plat exécuté par B. Palissy sur l'un des modèles en étain de F. Briot, 25,700 fr. à M. Lowengard, pour un grand amateur. En 1861, à la vente Soltykoff, il avait été payé 10,000 fr. Le prince Soltykoff l'avait acheté 5,000 fr. d'un marchand de curiosités qui l'avait trouvé à Nevers et l'avait payé 500 fr. Le catalogue du Louvre, en parlant de cette pièce à propos de celle que possède le Musée, dit que le plat de la collection Lafaulotte porte au revers la lettre F de François Briot. C'est une erreur, de peu d'importance d'ailleurs. C'est un autre plat semblable, mais beaucoup moins beau, de la collection Soltykoff qui portait cette marque. Le plat de la collection Lafaulotte est d'une merveilleuse beauté. —

Prince Pierre Dimitrievitch Soltykoff

Le catalogue de la vente de cette collection en 1861 mentionne deux exemplaires [168] :

539 — **Plat rond** à ombilic, moulage de celui en étain de F. Briot.

Ce beau et rare bassin, émaillé de vives et belles couleurs, est le plus frais, le plus net et le mieux conservé que nous ayons vu.

Le revers, qui est granité de diverses couleurs, présente, sous l'ombilic, la lettre F, gravée à la pointe avant la cuisson.

Lafaulotte

Diam. 42 cent. 1/2.

10000

Roussel

540 — **Bassin** semblable, également moulé sur celui de Briot et émaillé de couleurs analogues ; revers truité.

4800

Même diamètre.

Seule l'image du premier exemplaire, photographié par Alfred Berthier avant la vente, est connue avec certitude [169] :



Vente Soltykoff de 1861, n° 539 (cliché de l'époque, photographié au Getty Research Institute)

Entré dans la collection de Lafaulotte, il y a été dessiné par Carle [Delange](#) et C. Borneman [127] :



BASSIN D'AIGUIÈRE. — COLLECTION DE M. DE LA FAULOTTE [127]

F

Initiale tracée dans la pâte, au revers d'un plat du Louvre (n° 149) de l'école de Palissy, comme sur un exemplaire du bassin de *La Tempérance* de la collection Soltykoff [166]

Il n'en est pas de même pour le second exemplaire, adjugé à Roussel pour 4 800 F. Toutefois, dès 1864, Benjamin [Fillon](#) a indiqué que l'exemplaire marqué d'un F provenant de la collection Soltykoff se trouvait au château de Mello-sur-Oise, dans la collection du baron Achille Seillière [170] (p. 125-6).

Mais une officine rivale de celle de Palissy s'était établie, quelques années après son installation à Paris, et lui faisait une concurrence dangereuse. Elle était sous la direction de l'orfèvre François Briot, et livrait au public des moulages en terre émaillée des œuvres de cet éminent artiste. M. Calixte de Tusseau possède un superbe exemplaire du bassin dit des *Quatre éléments* ou des *Sciences et des arts*, sur l'ombilic duquel est, aux pieds de la Tempérance, le monogramme **FB** imprimé sur la pâte avec une estampille. (*Voir la gravure sur bois de cette belle pièce.*) La collection Soltykoff en renfermait un autre ayant, au revers, la lettre F, initiale du prénom de François, gravée à la pointe avant la cuisson (3). Les émaux de ces bassins diffèrent tout à fait de ceux de Palissy ; ils sont plus transparents, plus vitreux, ressemblent, en un mot, à ceux des émailleurs sur métal.

(3) Il est aujourd'hui au château de Mello-sur-Oise, dans la collection de M. Seillière.

Ce témoignage et l'avis de Charles [Pillet](#) sur l'erreur du catalogue du Louvre (*cf. supra* [167]), donnent à penser que cet exemplaire est le second de la vente Soltykoff. Il a été représenté dans le catalogue de la vente de la collection [Seillière](#) en 1890 [171], où il a été acquis pour 12 500 F par [George Salting](#) [172], [173] (p. 12-3, 138). En 1910, celui-ci a légué ce plat, *marqué d'un F* [174], au [V&A](#) museum, qui le présente actuellement comme une imitation, réalisée au XIX^e siècle par un artiste anonyme.



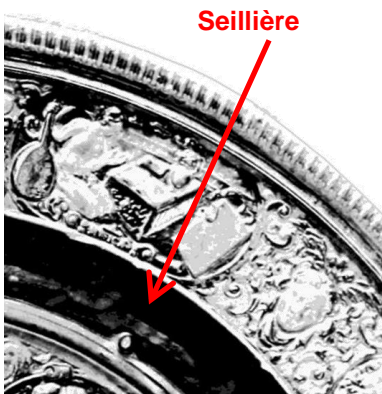
Vente Seillière de 1890
n° [93](#) [171]



Collection of [George Salting](#), Esq. [173]



V&A number: [C.2316-1910](#)
19th century in imitation of Palissy-style ware



Seillière



Salting



V&A

Un défaut de cuisson, en haut et à droite, confirme qu'il s'agit bien de la même pièce

Ainsi, les caractéristiques de l'émail, attribuées par Fillon au fait que le plat aurait été fait par Briot lui-même, viennent en réalité de ce qu'il s'agit ... d'un faux.

Sir Edward Marwood Elton

Une [exposition](#) au South Kensington museum, en juin 1862, comportait un exemplaire [175] :

No. 1,239. Circular salver, with raised medallion centre, enriched with minute and very elaborate arabesque ornamentation in relief, enamelled with the most brilliant colours. In the centre medallion is an allegorical figure inscribed "Temperantia;" this is surrounded by other medallions containing allegorical figures of the four elements, betwixt them terminal figures, &c.; on the wide border are eight medallions representing impersonations of the arts and sciences, connected with masks and intricate strap work ornaments. This most beautiful piece is a reproduction or "sur moulage" by Palissy, from a well-known salver in embossed pewter, ascribed to François Briot, and was doubtless originally accompanied by an oviform ewer, which stood upon the raised medallion. Pieces of this model are of great rarity, and the present specimen is believed to be the finest of its kind extant; the sharp and highly finished execution of the relief ornaments, the purity and brilliancy of tint and lustre of the enamel; are not to be surpassed, and the piece is in the most perfect state of preservation. It is said to have brought to England by an ancestor of the present possessor, who was a student at Padua, upwards of two hundred years ago. In the Fountaine collection at Narford is an ewer of the kind, which originally accompanied this plateau. Diameter, 16¼ in.

SIR EDWARD MARWOOD ELTON, BART.

Vicomte Calixte de Tusseau

La mention, par Benjamin [Fillon](#) en 1864 (*cf. supra* [170]), d'un exemplaire dans cette collection a été confirmée par Louis [Audiat](#) en 1868 [176] :

M. Fillon pense même que Briot, voyant le succès des terres sigillées de Palissy, éleva un établissement semblable, et fit une rude concurrence à l'inventeur des rustiques figulines, peu de temps après son arrivée à Paris. Le monogramme F B, François Briot, qu'on trouve imprimé sur la pâte avec une estampille aux pieds de la *Tempérance*, donnerait du poids à cette assertion. En outre, ses émaux, plus transparents, plus vitreux, diffèrent de ceux de Palissy; les tons bleu de ciel et brun rouge ne se rencontrent que là. Enfin, d'autres épreuves moins pures, partant postérieures, sans signatures, reproduisent les couleurs de maître Bernard; ce qui porterait à croire que les deux fabriques, après transaction, se sont réunies. On peut donc conserver à Palissy quelque peu de la paternité de cette œuvre remarquable. M. Calixte de Tusseau possède un magnifique exemplaire de ce bassin qu'a gravé le *Magasin pittoresque*, à la page 213 de l'année 1862. M. Sellière, au château de Mello-sur-Oise, en a un autre qui porte l'F gravé à la pointe avant la cuisson.

Les barons de Rothschild

Les deux frères, Alphonse (1827-1905) et Gustave (1829-1911) de Rothschild ont chacun possédé un exemplaire du bassin. Celui d'Alphonse figurait à l'Exposition de 1865 au Palais de l'industrie (n° [844](#)) [177] :

M. le bar. A. de Rothschild.

844. Grand plat à médaillons à relief, représentant la Tempérance les Arts, d'après Briot. En dessous la marque F. Suite de Palissy.

Puis à celle de 1878, avec une aiguière [178] :

M. Alphonse de Rothschild a été le plus osé. 25,000 francs sont un joli denier pour une aiguière quelque peu endommagée et que les dates ne permettent pas, croyons-nous, d'attribuer à Palissy.

Celui de Gustave a été exposé à l'Exposition Universelle de 1900 (n° [926](#)) [179] :

COLLECTION DE M. LE BARON GUSTAVE DE ROTHSCHILD

926. Grand plat, décor d'après Briot,

Après qu'Édouard (1869-1949), fils d'Adolphe, eut été spolié de ses biens par les nazis, sa collection lui a été restituée en 1948. Y figuraient deux exemplaires du bassin et deux de l'aiguière, dont l'une provenait de la collection Fontaine, illustrée dans l'ouvrage de Sauzay.

Coll. Edouard de
ROTHSCHILD

C O P Y

F-18519-

CAISSE 85

No.443- Plat en faïence atelier de B. Palissy (bassin d'aiguière) à bord bleu. "La Tempérance" surmoule du bassin en étain de François Briot. diam. 0.430 - album T.II pl.24

No.445- Plat en faïence atelier de B. Palissy - à bord jaune (Plus clair que le No.443) diam. 0.423

No.451- 2 aiguières en faïence atelier B. Palissy (aiguières des 2 bassins précédents) d'après François Briot. (Coll. Fontaine et 455/ Juin 1884 No.95) - 0,283 - album T.II pl.25



Color [photogravure](#) on rag paper of piece
from the Gustave Rothschild NARFORD HALL [127]

COLLECTION D'ANDREW FONTAINE ESQ^E

Le même ouvrage de Sauzay fournit l'image de deux autres faïences anciennes, où figurent des allégories inspirées par Briot : une canette de la collection du baron Adolphe de Rothschild, et une aiguière de la collection donnée au Louvre par Charles Sauvageot [127].

**No.411- Canette en faïence atelier de B. Palissy couvercle de métal
Medaillons présentant les figures allegoriques de l'Eau
de la Terre et de l'Air. D'après le bassin en étain de
Francois Briot. 0.285x0.155 album T.II pl.36**



Canette restituée en 1948



Aiguière de l'Eau et de l'Abondance
(Louvre, [OA1397](#))



Alexandre Petrovitch Basilewsky

Le [catalogue](#) de la collection Basilewsky, dressé en 1874 par Alfred Darcel, indique [180] :

N° 462. — Plat à ombilic. — D. 0,420.

Reproduction par le moulage de l'étain de François Briot.

Sur l'ombilic, TEMPERANTIA, tenant une coupe et une aiguière, assise au milieu d'un paysage. Sur le fond, quatre médaillons séparés par des termes combinés avec des lanières découpées, renfermant chacun une figure couchée, symbolisant un élément : TERRA. Nue, appuyée sur un vase de fleurs et levant un bouquet, dans un paysage. — IGNIS. Un guerrier tenant la foudre et un sabre, en avant d'une ville incendiée. — AER. Mercure couché sur des nuages. — AQVA. Une nymphe appuyée sur une urne, tenant un gouvernail, près des eaux.

Marli jaspé de points bleus, violets et verts.

Bord : Huit médaillons dans des cartouches ovales, séparés alternativement par un mascaron drapé, combiné avec des lanières découpées, et un ornement composé d'un cartouche et de lanières découpées.

Chaque cartouche renferme une figure sur un fond de paysage ou d'édifices : MUSICA. Femme nue agenouillée et tenant un instrument à cordes, devant un cahier de musique. — ARITHMETICA. Femme assise à terre, tenant une horloge, appuyée à un cippe. — GEOMETRIA. Femme assise à terre, tenant une équerre et un compas. — ASTROLOGIA. Femme nue couchée à terre, tenant un quart de cercle, à côté d'une sphère céleste. MINERVA. Minerve, cuirassée, casquée, appuyée sur un bouclier à tête de gorgone, assise à terre. — GRAMMATICA. Femme assise à terre, tenant une coupe de fruits d'où s'échappent des jets d'eau. — DIALECTICA. Femme assise à terre, le buste nu, tenant un trousseau de clefs d'une main; un objet indéfini de l'autre, devant un livre. — RHETORICA. Femme assise à terre devant un livre, tenant un cœur enflammé de la droite, la gauche appuyée sur le cœur.

Ourlet à canaux bleus.

Carnations blanches, fonds gris; ornements rouges, jaunes, violets, verts, sur fond bleu.

Revers jaspé violet, bleu et vert mélangés.

Depuis l'achat de la collection par Alexandre III pour 6 000 000 F en 1884, l'œuvre est exposée au musée de l'[Ermitage](#) à Saint-Pétersbourg [181].

55

Блюдо
Франция. Начало XVI в.
Школа Бернара Палисси
Белая глина, цветные поливы. Диаметр 42
Поступило в 1885 г. из собрания А. П. Базилевского.
Инв. № Ф 440

Бернар Палисси, французский керамист XVI века, прославился как автор декоративных блюдец, получивших название „сельские глины“. Он создавал свои работы оригинальным способом: на оловянных блюдах

составлял композиции из рыб, лягушек, змей, раковин и растений, затем заливал их гипсом и получал форму, служившую для изготовления сосудов из белой глины, которые расписывал цветными прозрачными поливами собственного изобретения.

Не обладая талантом скульптора, Палисси часто пользовался моделями других мастеров; эрмитажное блюдо является точным повторением модели скульптора Франсуа Брио. На нем изображена аллегория Воздержанности, исполненная в традициях французского искусства этого периода.

La collection Wallace à Londres

Léguée en 1894 à la nation britannique par la veuve de Richard Wallace (l'homme des fontaines...), héritier de Richard Seymour-Conway, quatrième marquis d'Hertford, cette collection comporte une aiguière et un [bassin](#).



[C 175](#) (smoking room)



[C 176](#) (not on display) [182]

late 16th - early 17th century or 19th century

Le metropolitan museum of art à New York

Le musée possède un [bassin](#) et une aiguière, achetés par le fonds Rodgers de 1904.



Musée des Arts et métiers de Hambourg

Alfred Beit, qui avait fait fortune en Afrique du Sud, a fait de nombreuses donations au *Museum für Kunst und Gewerbe* de sa ville natale, Hambourg. En [1894](#), c'était un plat à compartiments où figure la Tempérance, acheté à la vente de la collection Spitzer de [1893](#), et ayant précédemment appartenu au comte de la [Béraudière](#). Une lithographie de l'ouvrage de [Sauzay](#) et Delange l'a représenté [127] :



PLAT JASPÉ A COMPARTIMENTS - APPARTENANT A M. LE COMTE DE LA BÉRAUDIÈRE

En [1906](#), ce fut un *bassin de La Tempérance* d'après Briot, ainsi commenté par le recteur du musée, Justus Brinckmann [183] :



Bassin du musée de Hambourg [183]
(non exposé en avril 2014)

Bei dieser Gruppe steht wieder oben ein Hauptstück aus der *Beitschen* Stiftung: die Temperantia-Schlüssel in der Art des Bernard Palissy nach der Zinnschlüssel des François Briot. Daß nicht etwa eine der Wiederholungen des Nürnbergers Caspar Enderlein von dem Fayencier abgeformt worden, hat der Vergleich mit unserer Enderlein-Schlüssel leicht ergeben. Das Tonrelief stimmt sehr gut mit dem Zinnrelief des Briot überein, das wir im Original nicht besitzen, aber nach der alle Feinheiten wiedergebenden Abbildung bei Demiani vergleichen konnten. Immerhin wurden bei sehr sorgfältigem Vergleich eine Anzahl von Abweichungen in Einzelheiten gefunden, die sich nicht durch nachträgliche Ausbesserung eines nicht genau aus der Hohlform gekommenen Abgusses erklären, sondern die Frage aufzuwerfen gestatten, ob nicht diese Briotschlüssel, ebenso wie ihre Nachbildung durch Enderlein, in mehreren Ausgaben hergestellt worden ist.

Zuerst fiel auf, daß auf Briots Schlüssel die Figur der Grammatica völlig nackt, bei Palissy ein Zipfel des Gewandes auf dem linken Oberschenkel erscheint, daß dort das Element des Wassers die Unterschrift A Q V A trägt, bei Palissy ganz deutlich A G N A dafür steht — wie ebenso auf der farbigen Abbildung in der Monographie des Werkes Palissys von Sauzay und Delange (1862), die im übrigen für den Vergleich nicht zu brauchen, da ihre Abbildungen nicht auf mechanischem Wege hergestellt sind. Dann wurde weiter verglichen und folgendes gefunden: Auf der Schrifttafel der Grammatica steht bei Briot H. I. K. L., bei Palissy H. I. J. K.; bei diesem ist auf dem Aqua-Bilde deutlich ein kleiner Kahn mit Ruderern zu erkennen, dem bei jenem ein undeutliches an drei Kugelbäume am Ufer erinnerndes Detail entspricht; deutliche Verschiedenheiten ergeben sich auch bei den oberen Mittellappen der Kartuschen-einfassungen der Randfiguren. Andererseits fällt auf, daß bei Briot die Temperantia eine Halskette mit Anhänger trägt, die auf unserer großen

Palissyschlüssel fehlt, aber auf der bei Delange abgebildeten Ausformung und auch auf der kleinen Palissyschlüssel sich findet, die anlässlich der Spitzer-Versteigerung als Geschenk des Herrn *Alfred Beit* für das Museum angekauft wurde und ebenfalls bei Delange abgebildet ist. Die hieran sich knüpfenden Fragen können hier nicht weiter verfolgt werden; ihre Beantwortung wird auch nur durch den Vergleich einer größeren Zahl zinnerner Temperantia-Schlüsseln sich ergeben. Nur sei noch bemerkt, daß die von Demiani als Modell Enderlein III abgebildete Schlüssel denselben Gewandzipfel auf dem Schenkel der Grammatica zeigt wie die Palissy-Schlüssel, aber richtig A Q V A hat, jedoch in anderen Einzelheiten zu wesentlich von der Fayence abweicht, als daß ein Zusammenhang zwischen beiden angenommen werden könnte. Einzelheiten fehlen bei Enderlein, deren Fortfall sich nicht durch schlechte Abformung im Einzelfall erklären läßt, so z. B. die zwei aus dem Federkopfpfutz der Maske zwischen Minerva und Grammatica hervorspringenden Ranken.

Für die Frage, ob unsere Temperantia-Schlüssel und andere Schlüsseln ihresgleichen aus Palissys eigenen oder eines seiner Nachfolger Händen hervorgegangen, kommt die Entstehungszeit der Zinnschlüssel in Betracht. Die Vermutung des französischen Monographen des Briot, Germain Babst, die Briotschlüssel habe schon vor 1580 existiert, weil sie nachgebildet sei von Palissy, der 1590 im Gefängnis starb, stellt die Sache auf den Kopf. Erst wenn die Entstehung der Briotschlüssel sich so früh annehmen läßt, daß Palissy, der 1580 schon 74 Jahre alt war, sie noch in seine Arbeit hatte einbeziehen können, würde die Vermutung, die Temperantia-Schlüsseln aus Fayence seien seinem Werke beizuzählen, an Boden gewinnen. Für diese und verwandte, an das Werk Briots und Palissys sich knüpfende Fragen dürfte erst durch Nachweis der Ornamentstiche und figürlichen Vorlagen, deren er sowohl wie Briot zweifellos sich in vielen Fällen bediente, ein sicherer Grund gewonnen werden.

Dans ce groupe se trouve à nouveau une pièce majeure de la Fondation Beit : le *bassin de La Tempérance* dans le style de Bernard Palissy, d'après le bassin d'étain de François Briot. La comparaison a facilement établi que le faïencier n'a pas surmoulé un des exemplaires du Nurembergeois Caspar Enderlein. L'œuvre d'argile s'accorde très bien avec celle en étain de Briot, dont nous ne possédons pas l'original, mais dont nous avons pu comparer tous les détails au moyen de son illustration dans le livre de Demiani. Finalement, après une comparaison très attentive, un certain nombre de différences dans des détails ont été trouvées, qui ne s'expliquent pas par une réparation postérieure à la coulée dans le moule, mais permettent de soulever la question de savoir si ce bassin de Briot, tout comme sa reproduction par Enderlein, n'a pas existé en plusieurs versions.

D'abord, il apparaît que la figure de la Grammaire, complètement nue sur le bassin de Briot, porte chez Palissy un coin de robe sur le haut de la cuisse gauche ; que là l'élément de l'Eau porte le sous-titre AQVA, alors qu'il y a clairement AGNA chez Palissy — ainsi que sur l'illustration en couleur dans la monographie de l'œuvre de Palissy par Sauzay et Delange (1862), qui ne peut pas être utilisée pour le reste de la comparaison, car leurs illustrations ne sont pas produites par des moyens mécaniques. On a ensuite poursuivi la comparaison et constaté ce qui suit : Sur la tablette que tient la Grammaire, il y a H.I.K.L. chez Briot, H.I.J.K. chez Palissy ; chez celui-ci, sur la figure de l'Eau, on voit distinctement une petite barque avec des rameurs, à laquelle correspond un détail peu distinct ressemblant à trois arbres en boule sur le rivage ; des différences significatives existent aussi dans le lobe intermédiaire supérieur du cartouche en face des figures du bord. Par ailleurs, il apparaît que, chez Briot, la Tempérance porte un collier avec un pendentif, qui manque sur notre grand bassin de Palissy, mais se trouve

sur l'exemplaire figuré par Delange, ainsi que sur le petit bassin de Palissy, acheté à la vente Spitzer par M. Alfred Beit pour en faire don au musée, et également représenté par Delange. Les questions qui s'y rattachent ne peuvent pas être poursuivies ici ; leur réponse ne sera apportée que par la comparaison d'un plus grand nombre de *bassins de La Tempérance* en étain. Remarquons que le bassin représenté par Demiani comme modèle III d'Enderlein montre des vêtements sur le même coin de la Grammaire, comme sur le plat de Palissy, mais porte AQVA correctement. Toutefois, il diffère trop de la faïence par d'autres détails essentiels, pour qu'un lien entre les deux puisse être avancé. Des détails manquent chez Enderlein, dont la suppression ne peut pas être expliquée par un mauvais moulage dans un cas isolé, comme par exemple les deux vrilles qui jaillissent de la coiffe en plume du mascaron entre Minerve et la Grammaire.

Quant à la question de savoir si notre *bassin de La Tempérance* et les autres plats de ce genre sont de la propre main de Palissy ou de celle d'un de ses successeurs, il y a lieu d'envisager la date de fabrication du plat d'étain. L'opinion de l'auteur de la monographie française sur Briot, Germain Bapst, selon laquelle le bassin de Briot existait déjà avant 1580, car il a été imité par Palissy qui est mort en prison en 1590, met les choses par-dessus tête. Ce n'est que si on acceptait l'apparition du bassin de Briot aussi tôt et que Palissy, déjà âgé de 74 ans en 1580, pouvait encore l'inclure dans son travail, que l'hypothèse, selon laquelle les *bassins de La Tempérance* en faïence devraient être comptés parmi ses œuvres, gagnerait du terrain. Pour cette question et les questions apparentées qui se rattachent à l'œuvre de Briot et de Palissy, il faudrait acquérir un fondement solide en examinant les modèles d'ornements et de figures dont il s'est, sans aucun doute, servi dans de nombreux cas, comme l'a fait Briot lui aussi.

L'œuvre d'un successeur de Palissy y est considérée comme une copie du bassin de Briot et non d'Enderlein. Des différences avec le bassin de Briot sont toutefois notées, non présentes sur la faïence du Louvre. Il en existe une autre, non relevée dans l'article de Brinckmann, qui

concerne les bâtiments situés entre le bord gauche du médaillon et la coupe que tient la Tempérance (*cf. infra*) : sur le bassin de Briot et la faïence du Louvre, l'un est recouvert d'un dôme, l'autre est plat, alors que, sur ceux de l'exemplaire de Hambourg, ils sont surmontés de clochers pointus. La question de la copie d'un exemplaire inconnu d'étain est posée.



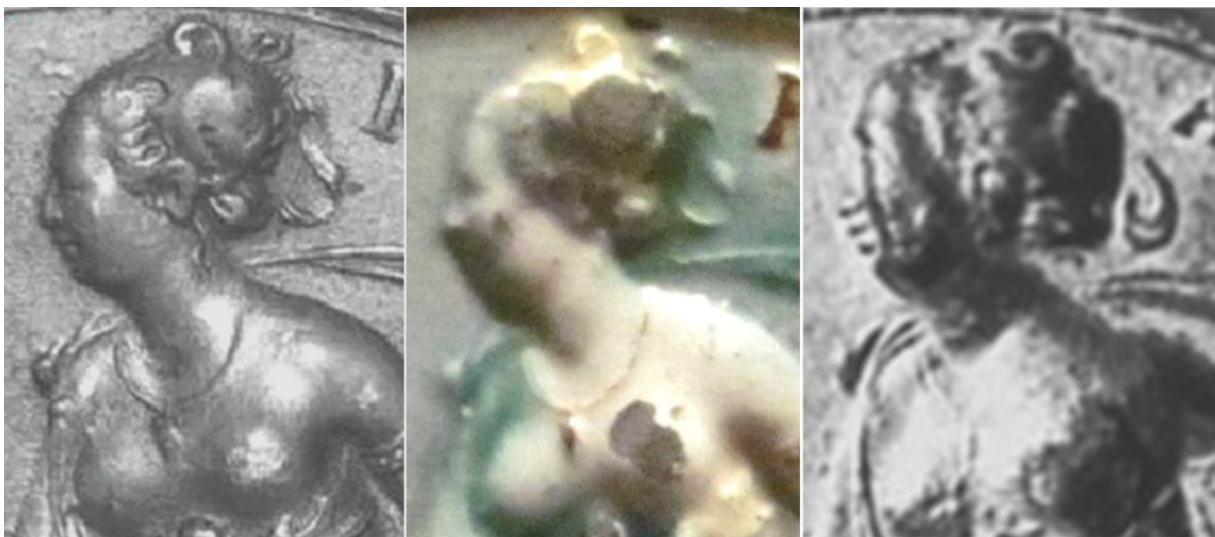
L'eau. De gauche à droite : Briot (Louvre), « Palissy » (Louvre), Enderlein II (Cologne)



La Grammaire. De gauche à droite : Briot (Paris, Arts déco), « Palissy » (Louvre), Enderlein II (Cologne)



La Grammaire. De gauche à droite : Briot (Louvre), « Palissy » (Louvre), Enderlein II (Cologne)



La Tempérance. De gauche à droite : Briot (Louvre), « Palissy » (Louvre), Enderlein II (Cologne)

Vente contemporaine à Drouot

Un exemplaire est passé par l'Hôtel Drouot en mars [2009](#) ([Daguerre](#)), lors de la vente d'objets provenant notamment des collections de la baronne de Montboissier, née Lamoignon-Malesherbes, d'un château de l'Est de la France et d'un appartement parisien. Il a été adjugé [8 500 €](#).



L'aiguière

Outre les exemplaires déjà mentionnés, il en existe un autre à Los Angeles, au [LACMA](#) :





Louvre (Ancien fonds)



Vente Soltykoff, n° 539



À gauche, [New York](#) (fonds Rogers de 1904) ; à droite, [Hambourg](#) (don d'Alfred Beit en 1906)

Chronologie du signalement des exemplaires « Palissy » du bassin de *La Tempérance*

N°	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Date	Origine											
1819	Louvre (fonds) : signalé par Dubois (galerie Apollon)											
1846		Brunet-Denon : vente à Drouot (799 F à Beurdeley)										
?			Malinet (Paris) : achat 500 fr à un amateur de Nevers									
?			Soltykoff : achat 5000 fr à Malinet									
1861			Lafaulotte : achat 10 000 fr à la vente de Drouot ; F au revers (probablement une erreur)									
			Roussel : achat 4 800 fr à la vente de Drouot (Soltykoff)									
1864			Seilliére : signalé à Mello (par Fillon) ; F au revers (achat à Roussel ? intermédiaire ?)									
			Calixte de Tusseau : signalé par Fillon									
1865												
1874												
1878												
1884												
1886												
1890												
1900												
1904												
1906												
1910												
1948												
1952												
1974												
1986												
2009												
2010												



"Bernard Palissy" et "François Briot"
Bronzes par E. de Labroue & J.-J. Feuchère (XIX^e)

"Palissy", par J.-P.-V. Huguenin
Façade du Louvre, vers 1855

Épilogue

Quelles conclusions tirer de ces longues recherches ? La première est que, comme c'est généralement le cas chaque fois qu'un sujet est sérieusement approfondi, des erreurs apparaissent. Il en est ainsi de la localisation des initiales « FB » sur le bassin, lorsque Boucaud et Frégnac indiquent qu'il y en a « dans le médaillon orné d'une allégorie de la Géométrie » [86]. Leur absence a en effet pu être constatée de près, sur plusieurs exemplaires. Il est toujours important d'avoir au moins une hypothèse pour expliquer une erreur de la part de spécialistes de la question. En l'occurrence, ce peut être parce que Caspar Enderlein a porté ses initiales « CE » à cet endroit :



Détail de l'allégorie de la Géométrie. De gauche à droite : Briot, Enderlein II, Enderlein III, Schlick

Toutes les autres initiales mentionnées ont été retrouvées, à l'exception d'une des localisations sur l'aiguière. Demiani a indiqué dans le « Thieme-Becker » qu'il y en a dans le cartouche enfermant la représentation de la Foi (*in der die Darstellung des Glaubens umschliessenden Kartusche*) [184] (p. 25) ; il avait antérieurement précisé qu'elles sont juste au bord inférieur et à droite de la tête de mort du médaillon de la Foi (*hart am unteren Rand und rechts vom Todtenkopf in dem das mittlere Ornamentband zierenden Medaillon des Glaubens*) [61] (p. 13), alors que, pour Haedecke (*cf.* la fin du chapitre 4), elles sont au contraire au dessus de cette allégorie (*Im oberen Fries über der Allegorie des Glaubens in der Form mitgegossen die Buchstaben FB*) [185] (p. 141). La question reste en suspens, cette région n'ayant pu être directement observée que sur un seul exemplaire, celui du Louvre, où Sauzay n'a d'ailleurs pas mentionné la présence d'initiales à cet endroit, mais aux deux autres [186]. Ces marques sont d'une importance évidente pour l'authentification des exemplaires.

D'autres erreurs portent sur ce qui a été écrit sur des modèles qu'aurait utilisés Briot. Elles sont d'importance très variable. La plus évidente se trouve sur le site Internet du musée du Louvre qui indique, à propos d'une copie par des successeurs de Bernard Palissy : « Il est même la transposition avec quelques variantes d'un bassin et son aiguière en étain de François Briot (1550-vers 1616) exposés également au Louvre dans la même vitrine. L'origine des allégories est à rechercher dans les plaquettes de l'orfèvre Caspar Enderlein (1560-1633), potier d'étain à Nuremberg [...]. » Il est en effet amplement démontré, depuis plus d'un siècle, que Briot est l'auteur et Enderlein le plagiaire [57, 58, 61]. Il est difficile d'expliquer pareille contre-vérité, mais une piste a été fournie lors de la recherche d'une notice de Louis Courajod : il enseignait à l'École du Louvre que la Renaissance provenait d'Europe du Nord plutôt que d'Italie [59]. Il est possible qu'une telle théorie ait laissé quelques traces.

Une fois ce type d'erreur grossière écarté, le problème, plus subtil, est celui de la ressemblance entre une gravure sur papier et un relief en étain. Une telle ressemblance est apparue évidente pour certaines œuvres, comme le *bassin de Mars* ou celui d'*Adam et Ève*.



Louis Courajod (1841-1896) : Photographie
[Saint-Germain-en-Laye](#), musée d'Archéologie nationale



Gravure sur bois par Félix Vallotton
 La Revue Blanche, 1896 [187]



Allégorie de la Guerre : à gauche, chez Delaune (RD183) ; à droite, sur le bassin de Mars



L'Astronomie et la Musique, chez Delaune (RD170 et 176) et sur le bassin d'Adam et Ève
 (photographié à Écouen fin 2011)

Mais le *bassin d'Adam et Ève* n'est plus attribué à François Briot ; celui de *Mars* l'est plus souvent, de façon non certaine, seulement probable. De toute façon, il ne s'agit pas du *bassin de La Tempérance*, authentifié par l'effigie de Briot, son nom en toutes lettres et ses initiales.

S'agissant de ce bassin, aucune analogie avec les gravures de Delaune du niveau de celles montrées ci-dessus n'a été retrouvée. La question de la ressemblance doit donc être décomposée : porte-t-elle sur la composition, le style des personnages, les éléments du décor ?

Hans Demiani parle d'or lorsqu'il indique : « Le modèle du *bassin de La Tempérance* est sans doute à chercher dans une composition italienne, dont l'origine peut être dans l'atelier du Primatice (1504-1570) ou l'un de ses compagnons à Fontainebleau » [61]. Les choses se gâtent lorsqu'il se fait plus précis, écrivant : « Parmi les peintures murales du château de

Fontainebleau, il ne s'en trouve qu'une seule qui rappelle directement de façon sûre le *bassin de La Tempérance* : le tableau "La Nympe de la Fontaine et le chien Bleau" dans la "galerie de François I^{er}", montre le lien entre la nymphe et la Terre de Briot » [61]. Il renvoie pour cette œuvre à un article de Barbet de Jouy [130], ce qui a permis de découvrir une singularité : l'œuvre mentionnée n'est en réalité qu'une copie faite au XIX^e siècle d'une œuvre perdue et qui n'a peut-être jamais figuré dans le château. Elle n'est connue que par une gravure de Pierre Milan et René Boyvin, d'après Rosso, et ni ces graveurs ni le peintre ne sont cités par Demiani, ou par quiconque, à propos de l'œuvre de Briot. Or il est possible d'être précis : c'est le n° 18 de l'inventaire fait par Robert-Dumesnil de l'œuvre de Boyvin [129] (vol. VII, p. 26).



La nymphe de Fontainebleau, d'après Rosso



La Terre dans le bassin de La Tempérance

Mais il faut rendre hommage à Hans Demiani d'avoir fourni une référence vérifiable, ce qui manquait dans la plupart des ouvrages consultés. Cette réfutabilité de la proposition (plutôt que *falsifiabilité*), au sens de Karl Poppers, est en effet indispensable à une démarche rationnelle rigoureuse. En tout cas, la ressemblance est claire entre l'allégorie de la Terre de Briot et le personnage de la nymphe d'après Rosso. Il est à noter qu'elle porte sur le style, l'attitude, du personnage, et non pas sur le décor.

L'autre référence fournie par Demiani est une gravure d'Étienne Delaune : la n° 105 de l'inventaire dressé par Robert-Dumesnil [102] (vol. IX, p. 42). La ressemblance porte cette fois sur la composition, sur le décor : Mercure, avec son caducée, vole au-dessus des nuages ; un moulin à vent, à gauche, coiffe une colline couverte d'arbres ; le bas est occupé, à gauche par un village, à droite par une forêt. En revanche, l'attitude, le style du personnage sont bien différents. Ils se retrouvent plutôt dans une autre gravure d'Étienne Delaune (RD102), non mentionnée dans les ouvrages consultés à propos de l'œuvre de Briot :



La mort d'Adonis, par Delaune (RD102)



L'Air (image inversée) sur le bassin de La Tempérance

Le *bassin de Pyrame et Thisbé*, attribué à un artiste lyonnais de la même époque, porte une allégorie similaire, avec un décor moins riche. Les autres représentations des Éléments y sont également très proches de celles de Briot, sans qu'il soit possible d'établir qui a influencé qui, le musée de Dijon penchant cependant pour une influence lyonnaise sur Briot (cf. annexe 3).



L'Air, à gauche, par Étienne Delaune (RD105) ; à droite, sur le *bassin de La Tempérance*



L'Abondance, *bassin de Mars*



L'Air, *bassin de Pyrame et Thisbé*

La seule autre véritable similitude est celle du médaillon central du *bassin de La Tempérance* avec le revers d'une médaille de Bombarda, artiste de Crémone travaillant à la cour des Ferrare. Le [British museum](#) datant la médaille des environs de 1578, celle-ci serait antérieure, mais avec des incertitudes de datation pour les deux œuvres. L'analogie est en tout cas moindre avec la figure de l'Abondance d'une gravure d'Étienne Delaune (RD182) : outre que la ressemblance ne porte pas sur le décor, mais sur l'attitude du personnage, cette attitude présente de nombreuses différences (position de la main droite, angulation du bras droit, croisement des jambes...). Sur le *bassin de Mars*, l'image est au contraire réellement similaire.

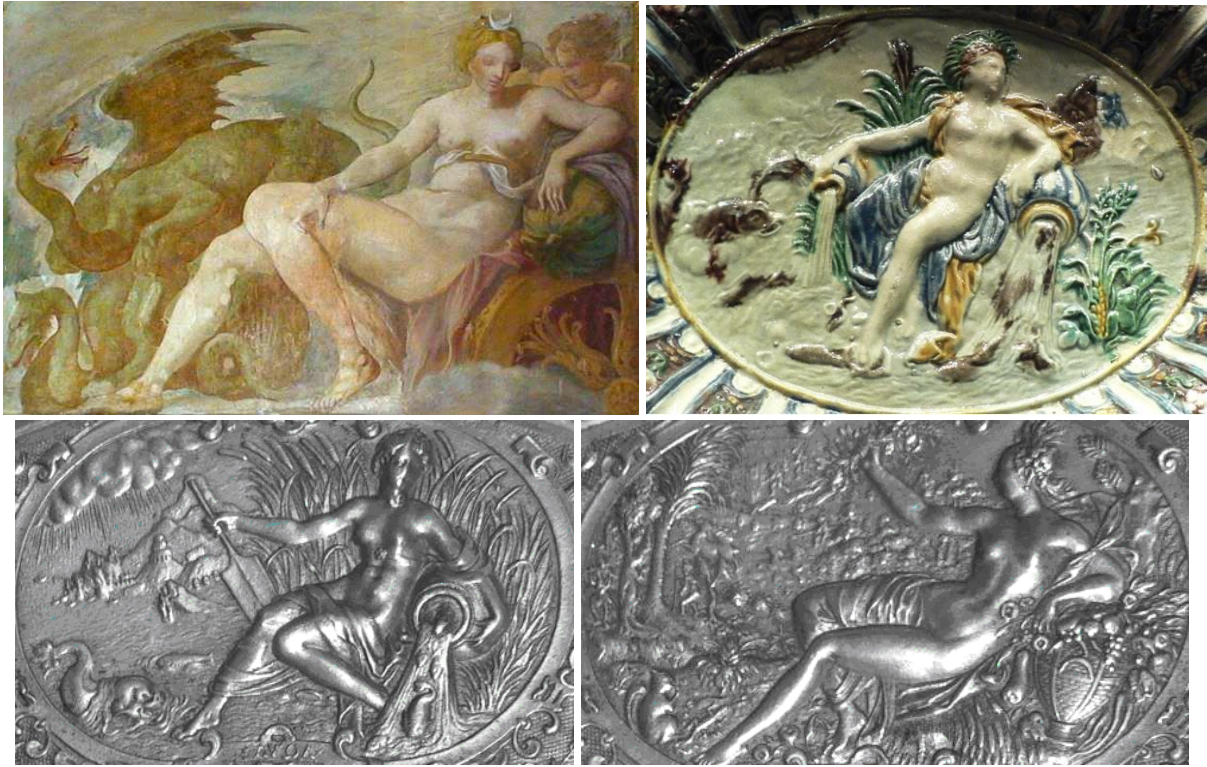


L'Abondance, par Delaune (RD182)
(musée du Louvre, collection Rothschild)



La Tempérance, à gauche au revers d'une médaille
de Bombarda ([BM](#)), à droite par Briot (Louvre)

Enfin, C.C. Dauterman a incidemment relevé l'analogie entre la Diane de la galerie Henri II (salle de bal) du château de Fontainebleau et, d'une part, des faïences vernissées de l'école de Palissy, d'autre part, les allégories de l'Eau et de la Terre du *bassin de La Tempérance* de Briot [133], analogie qui est nettement plus flagrante qu'avec les gravures de Delaune.



En haut, de gauche à droite : Fresque de Niccolo dell'Abatte d'après un dessin du Primatice (château de Fontainebleau, galerie Henri II) et bassin de l'allégorie de l'Eau (MRR 151).

En bas, de gauche à droite : l'Eau (image inversée) et la Terre sur le bassin de *La Tempérance*

Ces éléments conduisent à discuter deux aspects. Le premier est, qu'en matière de ressemblance, il apparaît nécessaire de préciser sur quel élément porte celle-ci : l'attitude du personnage principal ou l'agencement du décor. Le second est l'origine d'un modèle utilisé par un graveur. Étienne Delaune l'a indiquée pour *La mort d'Adonis* (RD102), en inscrivant : « L. PEN. IN », c'est-à-dire *Luca Penni invenit*. Il a été noté que cette œuvre reprenait un personnage de *La Caduta di Giganti* du palais Doria à Gênes, fresque peinte par un élève de Raphaël, Perino del Vaga, à l'époque où Luca Penni, son beau-frère, travaillait dans son atelier [128]. La filiation italienne est ainsi clairement établie. Pour l'allégorie de l'Air (RD105), la situation est plus complexe. Sur le site Internet du Louvre, la notice de la collection Rothschild mentionne « d'après Le Primatice », mais sans précision ni justification. Cette attribution du modèle apparaît douteuse. En effet, Christophe Pollet ne signale rien de tel, attribuant le dessin au fils du graveur et ne mentionnant comme antécédent qu'une suite de Virgile Solis [112] (p. 757). D'ailleurs, dans le catalogue de l'exposition que le musée du Louvre a consacrée au Primatice en 2004, il est indiqué qu'Étienne Delaune n'a réalisé qu'une seule gravure d'après le Primatice : *Le Nil* (RD101) [110] (cf. annexe 4, chapitre I.2).

Quoiqu'il en soit, plusieurs faits apparaissent : 1) Les seules véritables similitudes – les Éléments du bassin de *Pyrame et Thisbé*, le revers d'une médaille de Bombarda – ne concernent pas Delaune. 2) Aucune gravure d'Étienne Delaune n'est l'exact modèle d'un des motifs décoratifs du bassin de *La Tempérance* ou de l'aiguière qui lui est associée, contrairement aux bassins de *Mars* ou d'*Adam et Ève*, dont l'attribution à François Briot est discutée pour le premier, abandonnée pour le second. 3) L'influence de l'École de Fontainebleau est au contraire évidente : Rosso, Luca Penni, Niccolo dell'Abatte, le Primatice. C'est ce qu'avait relevé le premier auteur ayant mentionné l'œuvre, Glomy en 1779, lui permettant de dater le bassin sans rien connaître de la vie de son auteur [188]. Cette formulation n'étant pas celle de nombre de musées, surtout francophones, qui insistent au contraire sur Delaune, une explication de cette erreur reste à trouver. Ce pourrait bien être, comme souvent, le recopiage des propos de précédents auteurs sans fournir de référence ni vérifier les sources.

Ceci renvoie à l'origine du référencement précis, sujet développé lors d'une précédente recherche [189]. En résumé, l'origine de la « note de bas de page » est souvent attribuée à un juriste protestant allemand du XIX^e siècle [190]. Le fait que, dans le présent travail, les références précises aient principalement été trouvées chez Hans Demiani va dans ce sens. Mais un universitaire américain, Anthony Grafton [190], a étudié l'origine de ces « notes de bas de page », et l'a plutôt attribuée à des « penseurs français de la fin du XVII^e siècle qui avaient trouvé en Hollande un refuge contre l'intolérance religieuse de Louis XIV, dans l'érudition un refuge contre l'oppression des orthodoxies théologiques, et dans les notes de bas de page un refuge contre l'intolérance intellectuelle de Descartes ». Le prototype en serait Pierre Bayle [191]. Sans avoir à s'attarder sur des aspects théologiques ou philosophiques, force est de constater que, dans la présente recherche, les citations précises dûment référencées ont plus souvent été retrouvées chez les auteurs allemands, britanniques ou nord-américains que chez les français, qui s'en remettent plus volontiers à l'opinion d'une autorité. Le rôle de la lecture de la Bible chez les uns, l'autorité de l'Église catholique chez les autres, peuvent intervenir.

On est ainsi conduit vers une des découvertes collatérales du présent travail : l'analogie entre, d'une part, la symbolique de l'ensemble du *bassin de La Tempérance* avec son aiguière et, d'autre part, le programme pédagogique que Rabelais a mis sous la plume de Gargantua dans *Pantagruel* [7] (f^o D^{3v}- D^{4v}) : la Sagesse (Minerve) domine les Arts libéraux, où la Grammaire (*i.e.* la lecture) est prépondérante ; l'équilibre entre les quatre Éléments – surmontés par les « humeurs » qui leur sont associées – est nécessaire à une bonne santé, et la Tempérance – une des vertus cardinales avec la Sagesse, la Justice et la Fortitude – en est la condition ; ces éléments humains sont « inondés » par les vertus théologales, placées sur l'aiguière. Or, le combat de Rabelais, lorsqu'il était moine, avait été de se référer à la Bible en hébreu, aux Évangiles en grec, ce qui lui fut interdit, seuls les textes latins validés par la Sorbonne étant alors autorisés. En médecine, son combat fut de se référer au texte d'Hippocrate en grec. Ce retour aux textes d'origine était la marque du courant humaniste, chez Erasme ou Guillaume Budé, comme chez Rabelais. Ils étaient catholiques, mais ce fut une des bases fondamentales de la Réforme protestante, apparue à cette époque, et à laquelle s'est converti François Briot, comme Étienne Delaune, Jean Goujon ou Bernard Palissy.

Ainsi, le retour aux sources iconographiques et bibliographiques concernant le chef d'œuvre de François Briot a-t-il conduit à l'origine même du retour aux sources *bible-iographiques*, ces « notes de bas de page » dont l'objectif initial était de résister de façon argumentée à la pression des dogmes. L'invention en reviendrait à Bayle, coreligionnaire de François Briot. Il n'apparaît donc guère surprenant, qu'en dehors de disciplines strictement scientifiques, le « réflexe » de recourir à la citation précise soit inégal d'un pays à l'autre, possiblement influencé par l'histoire du pays, incluant son histoire religieuse. Plus prosaïquement, est apparue une question de méthode de classement des œuvres par les musées. Tous ont leur propre numérotation, mais ceux d'Europe du Nord l'associent généralement à une autre, reconnue par la plupart des spécialistes, telle celle de Robert-Dumesnil pour Étienne Delaune [102], ou de Schéle pour Cornelis Bos [122]. L'utilisation exclusive de leur propre numérotation, rencontrée dans des musées français, en particulier le Louvre, apparaît à la fois handicapante (freinant la recherche des sources précises) et symptomatique (on doit croire l'auteur sur parole, qui ne se réfère qu'à sa propre institution).

Au-delà du fait que les images manquent, qui permettraient de justifier la référence à Étienne Delaune mise en avant par plusieurs conservateurs de musée, celle-ci n'apparaît guère pertinente pour une autre raison : l'absence de style propre au graveur. Il a été vu en effet que les gravures de Delaune portaient le nom de l'auteur de dessins (Luca Penni, le Primatice, Rosso, etc.) ou que le dessin était attribué, notamment par Pollet, à son fils Jean (*cf.* annexe 4, chapitre I.2) [112]. Il a également été vu que Defer avait signalé en 1868 qu'un dessin, de Delaune ou utilisé par lui, portait cette inscription manuscrite ancienne (*cf.* annexe 4, chapitre I.1) [108] : “ *s'ensuyvent les desseins de M. Guido, et Jean Cousin designeurs d'environ toulte*

l'œuvre de Stephanus, excepté une grande partie dessinées de son fils, et quelque peu d'autres, Lucas Penne, etc.” Cette note, signalée plus récemment dans le catalogue des dessins français de la bibliothèque d’art de Berlin [192], sans référence à Defer, peut servir de conclusion à la discussion sur Delaune, excellent graveur, mais pas auteur de figures ou d’un style qu’aurait repris Briot pour le *bassin de La Tempérance* ou *l’aiguière de La Charité*.

Par ailleurs, l’origine du trophée de Wimbledon, fabriqué par Elkington & Co, identique au plateau d’un guéridon que le prince Albert a offert à la reine Victoria en 1850, a été précisée. Le catalogue de la collection royale britannique indique que le chevalier Schlick aurait copié un exemplaire du Louvre par Enderlein. La consultation des archives de la compagnie Elkington confirme, qu’à l’époque où le moule pour la galvanoplastie a été réalisé, Schlick vivait à Paris. Mais le seul *bassin de La Tempérance* que possédait alors le musée était celui de Briot, provenant de la collection Révoil. Un exemplaire d’Enderlein n’y est entré qu’en 1873. C’était un modèle II, modèle que de nombreux détails permettent d’exclure avec certitude. L’exemplaire copié par Schlick est un autre modèle d’Enderlein, signalé uniquement en Allemagne, le modèle III, et plus précisément une variante qui n’a été signalée que chez Fritz Bertram à Chemnitz, par Lugwitz en 1917, puis par Hintze en 1921. Ce qui était au Louvre était l’exemplaire le plus connu du bassin par Briot, qu’avait copié Enderlein. Les pérégrinations de Schlick en Europe et son utilisation d’un pantographe incitent à penser qu’il a pu faire un dessin précis de la variante du modèle d’Enderlein en Allemagne.

Enfin, quelques erreurs factuelles ont été relevées dans les sources – sérieuses – suivantes :

- le KGM de Berlin, où l’exemplaire du *bassin de La Tempérance* de Briot, qui portait avant-guerre le n° 88.624, s’est vu attribuer le numéro M.3180 d’un modèle III d’Enderlein ;
- le [*Meyers Großes Konversations-Lexikon*](#) de 1909, où l’exemple de *bassin de La Tempérance* par Briot est en réalité la variante du modèle III d’Enderlein [152], ce qui en fait la plus ancienne image de l’exemplaire copié par Schlick pour la firme Elkington ;
- l’[*Encyclopædia Britannica*](#) de 1998, où la figure du *bassin de La Tempérance* par Briot au Louvre est en réalité la photographie par Giraudon d’un modèle II d’Enderlein [143].



Bassin et aiguière du KGM de [Dresde](#) (n°s 30312 et 30388), et médaillon de Briot au [verso](#)

Bibliographie des annexes

1. - Plateau en étain par Briot. Collection de M. Dutuit de Rouen. *L'art pour tous* 1867, 162: 646
2. Du Sommerard E - Orfèvrerie, p. 187 in *Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny: Catalogue et description des objets d'arts*. Hôtel de Cluny: Paris 1849
3. Chabouillet A - Musée de Cluny. Orfèvrerie du seizième siècle – Aiguillère sculptée par François Briot. *Le magasin pittoresque* 1852, 20: 212-4
4. Berghauer B - François Briot, p. 100-1 in *Album du musée national de la Renaissance. Château d'Écouen*. Crépin-Leblond T ed., RMN: Paris 2009
5. Ducat A - L'aiguillère d'argent du ciseleur François Briot de Montbéliard. *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs* 1881, V^e série, Vol. 5: 305-18
6. Guillebert N - Chapitre XIV, verset 33, p. 129 in *Les proverbes de Salomon*. Pierre Rocolet: Paris 1637
7. Rabelais F. (Alcofribas Nasier) - *Pantagruel. Les horribles et épouvantables faits et prouesses de Pantagruel, roy des Dipsodes...* Claude Nourry: Lyon 1532
8. Bapst G - L'orfèvrerie d'étain. L'œuvre de Fr. Briot. *Revue des Arts décoratifs* 1883, A4:169
9. Rabelais F. (Alcofribas) - Chapitre VIII, f^o 34-5 in *Pantagruel, roy des Dipsodes...* François Juste: Lyon 1542
10. Rabelais F - Livre deuxième. Pantagruel, roy des Dipsodes. Chapitre VIII, p. 252 in *Œuvres de Rabelais. Illustrations de Gustave Doré. Tome I*. Moland Led., Garnier Frères: Paris 1873
11. Screech MA - Histoire des idées et histoire du livre, p. 558-9 in *Le livre dans l'Europe de la Renaissance. Actes du XXVIII^e Colloque international d'études humanistes de Tours*. Aquilon P, Martin HJ, Dupuigrenet Desroussilles F eds., Promodis: Paris 1988
12. Shine O - Rosewater Dish, p. 202 in *The Language of Tennis*. Carcanet: Manchester 2003
13. Markel R, Brooks N, Markel S - Wimbledon singles championships p. 154 in *For the record: women in sports*. World Almanac Publications: New York 1985
14. Gillmeister H - Tennis for the ladies, p. 202 et note p. 357 in *Tennis: a cultural history*. Leicester University Press: Leicester 1997
15. Gibbons WG - *Royal Leamington Spa: the seeds of lawn tennis*, Coventry: Jones-Sands, 1986
16. - Section D. High Victorian, D1-D3 in *Birmingham gold and silver, 1773-1973*. Birmingham City Museum and Art Gallery: Birmingham 1973
17. Duckett J - The Wimbledon Trophy. Caper Alfano and Wade hold the mystery plate. *World tennis* 1981, 29: 78
18. Little A - *Maud Watson: the first Wimbledon Lady Champion*. Wimbledon Lawn Tennis Museum: London 1983
19. Sumner A - fig. 13, p. 14 in *Court on Canvas: Tennis in Art*. Philip Wilson: London 2011
20. Marsden J - *Victoria & Albert: Art and Love*. Royal Collection: Londres 2010
21. - The Birmingham exhibition of manufactures and arts. *The art journal*, 1 oct. 1849. 11:295
22. - Articles exhibited by her Majesty the Queen, p. 5 in *Official catalogue of the Great Exhibition of the works of industry of all nations*. Spicer Brothers: Londres 1851
23. Schiødte E - Schlick, Benjamin Gotthold, p. 196 in *Dansk biografisk leksikon. Vol 15*. Bricka CF ed., Gyldendal: Copenhagen 1901
24. Millech K - Schlick, Benjamin Gotthold, p. 207-8 in *Dansk biografisk leksikon. Vol. 21*. Engelstoft P, Dahl S eds., JH Schultz: Copenhagen 1932-44
25. Jomard EF - Rapport fait par M. Jomard, au nom d'une Commission spéciale, sur les machines à graver en taille-douce. *Bulletin de la Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale*, 1823. 22:169
26. Schultz S - Danske Kunstnere i Paris i Tiden mellem Restaurationen og den tredje Republik, p. 216-9 in *Danske i Paris Gennem Tiderne. Vol. 1*. von Jessen FC ed., Reitzel: Copenhagen 1938
27. Bournonville A - Paris i 1820, p. 39-40 in *Mit theaterliv. Vol 3*. Reitzels: Copenhagen 1877
28. Percier C, Fontaine PFL - *Recueil de décorations intérieures...* Les auteurs: Paris 1812
29. Franqueville (comte de) AC - Associés étrangers, p. 190 in *Le premier siècle de l'Institut*

- de France : 25 octobre 1795-25 octobre 1895. Vol. 2.* J. Rothschild: Paris 1896
30. Schlick B - Mémoire. Sur les travaux qui s'exécutent maintenant sous la Tamise, à Londres... p. 145-58 in *Recueil industriel, manufacturier, agricole et commercial, de la salubrité publique et des Beaux-Arts. Vol. 3.* Chez Bachelier: Paris 1827
 31. Réau L - L'art dans les pays scandinaves jusqu'en 1850, p. 248-9 in *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours. Vol. 8.* Michel A ed., Armand Colin: Paris 1925
 32. Berlioz H - VI. Episode bouffon, p. 70-4 in *Voyage musical en Allemagne et en Italie : études sur Beethoven, Gluck et Weber: mélanges et nouvelles. Vol. 2.* J. Labitte: Paris 1844
 33. Andersen HC - 1833-1834, p. 70, 116 in *"Ja, ich bin ein seltsames Wesen ...": Tagebücher 1825-1875.* Perlet G ed., Wallstein: Göttingen 2000
 34. Andersen HC - Ondsteg 12. marts 1834, p. 350 in *Dagbøger I. 1825-1834.* Vang Lauridsen, H. ed., DSL: Copenhagen 1971
 35. Jones K - 'To wed high art with mechanical skill': Prince Albert and the industry of art, Victoria & Albert: Art & Love. A Symposium. Royal Collection Trust: Londres 2010
 36. - Correspondance d'Italie. *La Mode*, 8 juin 1839:280
 37. Lacroix P - Les révolutions et les souscriptions. *Revue universelle des arts*, 1859. 10: 401-3
 38. - Ludewigs-Orden. 3) Commandeure zweiter Classe, p. 28 in *Hof- und Staats-Handbuch des Grossherzogtums Hessen.* Invaliden-Anstalt: Darmstadt 1856
 39. - Nachrichten vom März. Persönlicher. Weimar. *Kunstblatt*, 27 April 1841. 33:135
 40. - Accident to a danish nobleman. *The Banner of Ulster*, 18 avril 1843
 41. Bury S - Silver and silver plate, p. 75-6 in *The Connoisseur period guides to the houses, decoration, furnishing, and chattels of the classic periods: The early Victorian period, 1830-1860.* Edwards R, Ramsey LGG eds., The Connoisseur: Londres 1958
 42. - Members to whom books are supplied gratis, p. 114 in *Report of the fifteenth meeting of the British Association for the Advancement of Science.* John Murray: Londres 1846
 43. Bolger Burke D - *In pursuit of beauty: Americans and the Aesthetic movement* Metropolitan Museum of Art: New York 1986
 44. Wardle P - Electro-plate, p. 48 in *Victorian silver and silver-plate.* Universe Books: New York 1970
 45. Leader RE - The early history of electro-silver plating. *J. Institute of Metals*, 1919. 22:319
 46. Brisse L - Produits de l'industrie. XVII^e classe, p. 53 in *Album de l'exposition universelle. Vol. 3.* Bureaux de l'Abeille impériale: Paris 1859
 47. Audiganne A - L'art étranger dans le travail des métaux précieux. Danemark, p. 61 in *L'industrie contemporaine.* Capelle: Paris 1856
 48. Michell T - St-Petersburg: the Hermitage, p. 102-3 in *Hand-book for travellers in Russia, Poland, and Finland.* John Murray: Londres 1868
 49. - Compagnie marbrière et industrielle du Maine. *Revue des deux mondes* 1856, 2:957
 50. - Courrier des tribunaux. *La Semaine Illustrée*, 29 décembre 1859:189
 51. - Vente aux enchères publiques après décès de M. Benjamin Gotholdt comte de Schlick. *La Chronique des arts et de la curiosité* 1873, 3:24
 52. - Electro-metallurgy, p. 380-1 in *The irish industrial exhibition of 1853: A detailed catalogue of its contents.* Sproule J ed., James McGlashan: Dublin 1854
 53. Sauzay A - *Catalogue du musée Sauvageot.* Charles de Mourgues Frères: Paris 1861
 54. Clément de Ris L - *Notice des objets de bronze, cuivre, étain, fer, etc. : série C.* Charles de Mourgues: Paris 1874
 55. Clément de Ris L - Objets divers, p. 177 in *Notice des objets de bronze, cuivre, étain, fer, etc. : série C.* Charles de Mourgues: Paris 1882
 56. Molinier É - *Un département du musée du Louvre depuis quinze ans.* Paris 1884
 57. Bapst G - Livre VII. Les pièces d'art d'étain au seizième siècle (François Briot), p. 243-304 in *Études sur l'étain dans l'antiquité et au Moyen-Âge.* G. Masson: Paris 1884
 58. Lessing J - François Briot und Caspar Enderlein, p. 171-80 in *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen. Vol. 10.* G. Grote: Berlin 1889

59. Courajod L - *La Part de la France du Nord dans l'œuvre de la Renaissance*. De Charavie et fils: Paris 1889
60. Courajod L - Vases, p. 41 in *La Collection Révoil du Musée du Louvre*. Le Blanc Hardel: Caen 1886
61. Demiani H - *François Briot, Caspar Enderlein und das Edeltzinn*. Karl W. Hiersemann: Leipzig 1897
62. Hintze E - Caspar Enderlein, p. 46-52 in *Die deutschen Zinngiesser und ihre Marken. Band II : Nürnberger Zinngiesser*. Karl W. Hiersemann: Leipzig 1921
63. A.J. - Collections de curiosités et d'objets d'art. *L'artiste*, 1835. Série 1, tome 9:141-3
64. Brière G - L'hôtel et le musée de Cluny, p. 389-93, 407-21 in *Commission municipale du Vieux Paris. Année 1917. Procès-verbaux*. Imprimerie municipale: Paris 1922
65. Forrer R - *Les étains de la collection Alfred Ritleng à Strasbourg*. La revue Alsacienne illustrée: Strasbourg 1905
66. Lungwitz H - *Edeltzinn in Privatbesitz*. C. Strauss: Chemnitz 1917
67. Braun E - Grundzüge der Denkmälerkunde, p. 1-76 in *Archäologischer Nachlass aus Rom* Gerhard E ed., Georg Reimer: Berlin 1852
68. Braun E - *Griechische Götterlehre: In zwei Büchern*. Perthes: Hambourg et Gotha 1854
69. Grüner L - *Specimens of ornamental art, selected from the best models of the classical epochs. With descriptive text by Emil Braun* Thomas McLean: Londres 1850
70. Hammel J - Colossale magnet-electrische Maschine zum Versilbern und Vergolden. *Bul. classe physico-chim. Acad. impér. sciences Saint-Pétersbourg* 1847, 6:135
71. Marsden J - Mr Brown and Mr Green: Ludwig Grüner and Emil Braun in the service of Prince Albert, Victoria & Albert: Art & Love. A Symposium. Royal Collection Trust: Londres 2010
72. - *Inventory of the electrotype reproductions of objects of art: selected from the South Kensington Museum*. Eyre and Spottiswoode: Londres 1869
73. Jenzen IA - Zinn, p. 93-6 in *Das Kunstgewerbemuseum Dresden: von der Vorbildersammlung zum Museum 1876-1907*. Haase G ed., Minerva: Dresde 1998
74. Bellenger S - Galvanoplastie, p. 1385 in *Thésaurus index*. Encyclopedia Universalis: Paris 1900
75. Jacobi MH - *Die Galvanoplastik. Oder das Verfahren cohärentes Kupfer in Platten*. Eggers et C^o: Saint-Pétersbourg 1840
76. Jacobi MH - Bericht über die Entwicklung der Galvanoplastik. *Bulletin de la classe physico-chimique de l'Académie impériale des sciences de Saint-Pétersbourg*, 1842, 1:65-78
77. - Messrs. Elkington, Mason & Co.'s electro-plate works, Newhall-street, Birmingham. *The Illustrated Exhibitor and Magazine of Art*, 1852. 1:295-300
78. Reinach S - *La colonne Trajane au Musée de Saint-Germain : notice et explication*. Ernest Leroux: Paris 1886
79. Garnier C: *Le nouvel opéra de Paris. Vol. 1*. Ducher et C^{ie}: Paris 1878
80. Figuiet L - La galvanoplastie et les dépôts électro-chimiques, p. 285-384 in *Les merveilles de la science. Vol. 2*. Furne, Jouvet et C^{ie}: Paris 1868
81. Bertram F, Zimmermann H - *Begegnungen mit Zinn*. Artia: Prague 1967
82. Mazerolle F - François Briot, p. 91-3 in *Les médailleurs français du XV^e siècle au milieu du XVII^e. Vol.1 : Introduction et documents*. Imprimerie Nationale: Paris 1902
83. Mazerolle F - *Les médailleurs français du XV^e siècle au milieu du XVII^e. Vol.2 : Catalogue des médailles et des jetons*. Imprimerie Nationale: Paris 1902
84. Mazerolle F - Œuvres de François Briot, p. 1. XIX in *Les médailleurs français du XV^e siècle au milieu du XVII^e. Vol.3 : Album*. Imprimerie Nationale: Paris 1904
85. Marquet de Vasselot JJ - Bibliographie : François Briot, Caspar Enderlein und das Edeltzinn (H. Demiani). *Gazette des Beaux-Arts*, 1898. 3^e période. Tome XX: 350-2
86. Boucaud P, Frégnac C - Edeltzinn : les "étains nobles" de la Renaissance, p. 85-100 in *Les étains*, Office du livre: Fribourg 1978

87. Gleize É - 1366. Salière en étain, p. 206 in *Catalogue descriptif des objets d'art formant le musée Anthelme et Edma Trimolet*. Mersch: Dijon 1883
88. Helbing H - *Sammlung Carl Nestel* †, Stuttgart: altes Zinn. Munich 1916
89. - Salon de la Charité, p. 34 in *Notice des tableaux, dessins, antiquités et autres objets exposés à l'Hôtel de Ville de Lyon au profit des ouvriers sans emploi*. J.M. Barret: Lyon 1827
90. - Orfèvrerie et émaux, p. 25 in *Collection Carrand au Bargello*. G. Sangiorgi: Rome 1895
91. Demiani H - Darf man die Mars-Schüssel und die zu ihr gehörige Kanne François Briot zuschreiben? p. 306-7 in *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Vol. 22. Speemann: Berlin 1899
92. Bonnaffé E - *Le meuble en France au XVI^e siècle*. J. Rouam: Paris 1887
93. Vial H, Marcel A, Girodie A - Carlin (Jérôme), p. 86 in *Les artistes décorateurs du bois*. Vol. 1. Bibliothèque d'art et d'archéologie: Paris 1912
94. Haedeke HU - *Zinn: ein Handbuch für Sammler und Liebhaber* Klinkhardt & Biermann: Brunswick 1973
95. Demiani H - Sächsisches Edolzinn, p. 1-30 et 308-14 in *Neues Archiv für sächsische Geschichte und Alterthumskunde*. Vol. 25. Ermisch H ed., Wilhelm Baensch: Dresde 1904
96. Riff A - L'orfèvrerie d'étain strasbourgeoise. *Cahiers Alsaciens d'Archéologie d'Art et d'Histoire*, 1919. 3: 1095-106
97. Mantz P - Musée rétrospectif : la Renaissance et les Temps Modernes. IV. Ouvrages d'étain. *Gazette des Beaux-Arts*, 1865. Tome XIX: 475-6
98. Riff A- Faust, Isaac. p. 69-70 in *Les étains strasbourgeois du XVI^e au XIX^e siècle*. Alsatia: Strasbourg 1977 (réédition d'un ouvrage de 1925)
99. Linzeler A - Delaune (Étienne), p. 218-301 in *Inventaire du fonds français, graveurs du seizième siècle*. Vol. 1. Bibliothèque Nationale, Département des estampes: Paris 1932
100. Weiner P- Le plat de la force. Un plat d'étain français du XVI^e siècle au musée des Arts décoratifs. *Az Iparművészeti Múzeum évkönyvei* 1959, 3:13-21
101. Massé HJLJ - *Pewter plates*. George Bell and sons: Londres 1904
102. Robert-Dumesnil APF - Étienne Delaune, p. 16-130 in *Le Peintre-graveur français*. Vol. IX. Duplessis G ed., Bouchard-Huzard: Paris 1865
103. Maze-Sencier A - *Le livre des collectionneurs*. Renouard: Paris 1885
104. Molinier É - Pot en étain, par Enderlein, p. 74 in *Les arts du métal*. J. Rouam: Paris 1890
105. de la Croix du Maine F - Estienne de l'Aulne, p. 76 in *Premier volume de la bibliothèque du sieur de la Croix du Maine*, Abel l'Angelier: Paris 1584
106. Mariette P-J - Laulne (Étienne de), p. 78-82 in *Abecedario et autres notes inédites sur les arts et les artistes*. Vol. 3. Jabach - Mingozzi. de Chennevières P, de Montaiglon A eds., J-B Dumoulin: Paris 1856
107. Passavant J-D - *Le peintre-graveur*. Vol. 1. Rudolph Weigel: Leipzig 1860
108. Defer P - Delaune ou Delaulne (Stephanus ou Étienne), p. 279 in *Catalogue général des ventes publiques de tableaux et estampes depuis 1737 jusqu'à nos jours*. 1^{ère} partie - estampes - 2^e vol., Aubry: Paris 1868
109. Bimbenet-Privat M - Étienne Delaune. Sa contribution aux armures royales françaises, p. 62-87 in *Sous l'égide de Mars: armures des princes d'Europe*. Renaudeau O, Reverseau J-P, Sage-Frénay J-P, eds., Nicolas Chaudun: Paris 2011
110. Cordellier C, Py B, Bazzotti U, Grivel M - *Primatice, maître de Fontainebleau*. RMN: Paris 2004
111. - Keuze uit de aanwinsten 1969 van het Rijksprentenkabinet. *Bulletin van het Rijksmuseum*, 1970.18:80
112. Pollet C - *Les gravures d'Étienne Delaune (1518-1583)*. Presses universitaires du Septentrion: Villeneuve d'Ascq 1995
113. von Bartsch A - Virgile Solis, p. 242-323 in *Le peintre graveur*. Vol. IX. J.A. Barth: Leipzig 1866
114. Blazy G - XVI^e siècle. Lyon, musée des Arts décoratifs. *La Revue du Louvre et des musées de France*, 2005.55:72

115. - L'orfèvrerie depuis le douzième siècle. *Le magasin pittoresque* 1847,15:87-8
116. von Bartsch A - Marcantonio Raimondi, Vol.2 [14-2], in *The illustrated Bartsch* (Vol. 27). Oberhuber K, ed., Abaris Books: New York 1978
117. Stöcklein H - Delaune, p. 3 in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Vol. 9. Thieme U, Becker F, eds., E. A. Seemann: Leipzig 1913
118. Toesca I - Quelques dessins attribués à Étienne Delaune. *La Revue des arts*, 1960.255-9
119. Coulanges-Rosenberg F, Jean-Richard P - Étienne Delaune, p. 14-5 in *Le XVI^e siècle européen: gravures et dessins du Cabinet Edmond de Rothschild*. RMN: Paris 1965
120. Goldner GR, Turner N - Étienne Delaune, p. 233-4 in *European drawings: catalogue of the collections*, Vol. 3. J. Paul Getty Museum: Los Angeles 1998
121. Jacquemart A - Les dessins d'ornement de Polydore de Caravage. *Gazette des Beaux-Arts*, 1860. Tome VI:332-9
122. Schéle S - *Cornelis Bos: a study of the origins of the Netherland grotesque*. Almqvist & Wiksell: Stockholm 1965
123. Piot E - Pierre Woeiriot, orfèvre et graveur, p. 17-23 in *Le cabinet de l'amateur. Années 1861 et 1862*. Firmin-Didot: Paris 1863
124. Robert-Dumesnil APF - Pierre Woeiriot, p. 43-140 in *Le Peintre-graveur français Vol. VII*. Bouchard-Huzard: Paris 1844
125. Jacquot A - Les orfèvres, les joailliers, les argentiers, les potiers d'étain lorrains, p. 1-3 in *Essai de répertoire des artistes lorrains (7^e suite)*. Plon-Nourrit et C^{ie}: Paris 1906
126. Dimier L - Jupiter et Danaé. Cartouche de la galerie François I^{er}, par le Primatice et le Rosso, p. 25 in *Les villes d'art célèbres : Fontainebleau*. H. Laurens: Paris 1908
127. Sauzay A, Delange H - *Monographie de l'œuvre de Bernard Palissy, suivie d'un choix de ses continuateurs ou imitateurs, dessinée par MM. Carle Delange et C. Borneman*. Quai Voltaire, n° 5: Paris 1862
128. Zerner H - La mort d'Adonis, p. 254 in *L'École de Fontainebleau (Grand Palais)*. McAllister Johnson W ed., Éditions des musées nationaux: Paris 1972
129. Robert-Dumesnil APF - René Boyvin, p. 11-88 in *Le Peintre-graveur français Vol. VIII*. Bouchard-Huzard: Paris 1850
130. Barbet de Jouy H - La Diane de Fontainebleau. *Gazette des Beaux-Arts*, 1861. Tome X:7-13
131. Eschenfelder C: Les Bains de Fontainebleau : nouveaux documents sur les décors du Primatice. *Revue de l'Art*, 1993. 99:45-52
132. Ennes P - Bernard Palissy (atelier de) 173. Allégorie de l'eau, p. 311 in *La Renaissance et le Nouveau Monde*. Béguin JR ed., Musée du Québec: Québec 1984
133. Dauterman CC - Snakes, snails, and creatures with tails. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1962. 20:272-85
134. Barral C - Inv. CA .T.1365, p. 66 in *La dame à sa toilette*, Musée des Beaux-Arts de Dijon: Dijon 1988
135. Doppelmayr JG - Caspar Enderlein, p. 297 in *Historische Nachricht von den nürnbergischen Mathematicis und Künstlern*. Monath: Nuremberg 1730
136. von Falke J - *Geschichte des deutschen Kunstgewerbes*. G. Grote: Berlin 1888
137. Hintze E - *Die deutschen Zinngiesser und ihre Marken. Band II : Nürnberger Zinngiesser*. Karl W. Hiersemann: Leipzig 1921
138. Wühr H - Altes Zinn, p. 34-5 in *Wohnkunst und Hausrat, Einst und Jetzt*. Vol. 35. Kreisel H ed., F. Schneekluth: Darmstadt 1961
139. Richter T, Hurni Y - Die sieben freien Künste..., p. 32 in *Die Wunderkammer*. Bernisches Historisches Museum ed., Chronos: Zürich 2005
140. Klaiber HA, Wortmann R - p. 136 in *Die Kunstdenkmäler des ehemaligen Oberamts Ulm*, Deutscher Kunstverlag: Berlin 1978
141. - X. Metallotechnik, p. 31-3 in *Illustrierter Führer durch das Museum Ferdinandeum in Innsbruck*, Verlag des Ferdinandeums: Innsbruck 1903

142. Leisching J - Taf. LIX Nr. 146, in *Das Erzherzog Rainer-Museum in Brünn*, Anton Schroll & Co: Vienne 1913
143. Haedeke HU - Metalwork. Pewter, p. 158, fig. 168 in *The New Encyclopædia Britannica: Macropaedia*, Encyclopædia Britannica: Chicago 1998
144. Enlart C - La volupté ou la mort. À propos d'une figurine d'ivoire au musée de Cluny. *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, 1907. 3:115, note 1
145. von Falke O - Zinngerät, p. 16 in *Die Sammlung List, Magdeburg: europäisches Kunstgewerbe des 13. bis 18. Jahrhunderts*, Hans W. Lange: Berlin 1939
146. Camphausen U, Patzig E - Recherchen nach NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kunstgut im Grassi Museum für Angewandte Kunst, Leipzig, p. 262-74 in *"Arisierung" in Leipzig*. Gibas M, Briel C, Knöller P eds., Leipziger Universitätsverlag: Leipzig 2007
147. von Falke O - Dritte Sitzung. XXIV, p. 36 in *Verhandlungen der dreizehnten Versammlung des Verbandes von Museums-Beamten zur Abwehr von Fälschungen und unlauterem Geschäftsgebahren*. Munich 1910
148. - Chronik des germanischen Museums. *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit*, 1873, 20:81
149. Heinzl B - Die Zinn- und Goldschmiedesammlung der Kunsthistorischen Abteilung des öö. Landesmuseums. *Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereines*, 1978. 121:233-50
150. - Metallarbeiten, p. 24 in *Sammlung Professor Otto Seitz*, Hugo Helbing: Munich 1912
151. Berling K - Geschichtliche Entwicklung der Zinnarbeiten. 3. Renaissance, p. 70-115 in *Altes Zinn: ein Handbuch für Sammler und Liebhaber*, R.C. Schmidt & Co.: Berlin 1919
152. - Zinnguß, p. 945-6 in *Meyers Großes Konversations-Lexikon. 6^e édition*. Bibliographisches Institut: Leipzig & Vienne 1909
153. Demiani H - Eine bisher unbekannte Arbeit von Melchior Horchheimer. *Kunst und Kunsthandwerk* 1907, 10:82-9
154. Armand A - Bombarda (Andrea Cambi, dit Il), p. 95 in *Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles*. Plon: Paris 1887
155. Hill GF, Pollard G - Andrea II Cambi, called Bombarda, p. 87-8 in *Renaissance medals from the Samuel H. Kress collection at the National Gallery of Art*. Phaidon Press: Londres 1967
156. Attwood P - *Italian Medals C.1530-1600 in British Public Collections*. British Museum Press: Londres 2003
157. Mazzoni Toselli O - Il cavaliere Alessandro dall' Armi, p. 99-126 in *Appendice prima al Cenno del Foro criminale Bolognese*. Tipi governativi alla volpe: Bologne 1842
158. Malaguzzi Valeri F - La zecca di Reggio Emilia. *Rivista italiana di numismatica e scienze affini* 1894, 7:217
159. Pollard G - Cambio (Cambi), p. 140-4 in *Dizionario Biografico degli Italiani. Vol. 17*. Istituto della Enciclopedia italiana: Rome 1974
160. Nigrotti G - Andrea Cambi detto Il Bombarda. *La Linguella* 2009, 54:20
161. Zaist GB - Cambi Giovan Battista, p. 215 in *Notizie istoriche de' pittori e scultori cremonesi. Vol. I*. Panni AM ed., Pietro Ricchini: Crémone 1774
162. Baldinucci F - Decen. I, Par. II, sec. IV, p. 566 in *Notizie de' professori del disegno*. Piero Matini: Florence 1688
163. Hill GF - Notes on italian medals. XXII. *The Burlington Magazine*, 1916:252-5
164. Dubois LJJ - Sculptures modernes, p. 98-9 in *Catalogue d'antiquités égyptiennes, grecques et romaines... qui composent l'une des collections d'objet d'art formées par feu M. Léon Dufourny*. J. M. Eberhart: Paris 1819
165. Clément de Ris L - Introduction, p. 5-6 in *Notice des faïences françaises (Faïences dites de Henri II ; Faïences de Bernard Palissy ; Faïences diverses)*. Charles de Mourgues: Paris 1875
166. Clément de Ris L - *Notice des faïences françaises (Faïences dites de Henri II ; Faïences de Bernard Palissy ; Faïences diverses)*. Charles de Mourgues: Paris 1871

167. Pillet C - Chronique de la Curiosité. *Courrier de l'art* 1886, 6:177-179.
168. Pillet C - Poteries françaises. Fabrique de Bernard Palissy, p. 146 in *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité composant la célèbre collection du Prince Soltykoff*. Hôtel Drouot: Paris: 1861
169. Berthier PM - *Objets d'art de la collection du Prince Soltykoff*. Vol 2, Paris, Bibliothèque du Getty Research Institute, 90.R.35*, 1861
170. Fillon B: *L'art de terre chez les Poitevins*. L. Clouzot: Niort 1864.
171. - Faïences de Bernard Palissy, p. 20-21 in *Objets d'art de haute curiosité et de riche ameublement provenant de l'importante collection de feu M. le Baron Achille Seillière au château de Mello*. Galerie Georges Petit: Paris 1890
172. - The chronicle of art. February. *The magazine of art* 1898, 22:234
173. Frantz H: *French pottery and porcelain*. George Newnes: Londres 1906
174. Murdoch TV - 399. Circular dish, p. 268 in *The Quiet conquest: the Huguenots 1685-1985*. Museum of London: Londres 1985
175. Robinson JC - N° 1239 - Circular salver, p. 112 in *Catalogue of the special exhibition of works of art at the South Kensington Museum, june 1862*. Eyre and Spottiswoode: Londres 1863
176. Audiat L - Chapitre XVI, p. 283 in *Bernard Palissy : étude sur sa vie et ses travaux*. Didier: Paris 1868
177. Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie - 844. Grand plat à médaillons à relief, p. 85 in *Exposition de 1865. Catalogue du musée rétrospectif*. Librairie centrale: Paris 1867
178. Darcel A - Le Moyen-Âge et la Renaissance au Trocadéro. *Gazette des beaux-arts* 1878, 18:982
179. - Faïences de Bernard Palissy, p. 274 in *Exposition universelle de 1900. Catalogue officiel illustré de l'exposition rétrospective de l'art français, des origines à 1800*. Ludovic Baschet: Paris 1900
180. Darcel A, Basilewsky A - *Collection Basilewsky : catalogue raisonné*. V^{ve} A. Morel: Paris 1874
181. Birioukova N - *Les arts appliqués de l'Europe occidentale, XII^e-XVIII^e siècles*. Éditions d'art Aurore: Leningrad 1974
182. Baldry AL: *The Wallace Collection at Hertford House*. Goupil: Londres 1904
183. Brinckmann J - Museum für Kunst und Gewerbe: Bericht für das Jahr 1906. Französische Fayencen, p. 206-8 in *Jahrbuch der hamburgischen wissenschaftlichen Anstalten*. L. Gräfe & Sillem: Hambourg 1907
184. Demiani H - Briot, François, p. 24-6 in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Vol. 5. Thieme U, Becker F eds., E.A. Seemann: Leipzig 1911
185. Haedeke HU - *Zinn*. Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln: Cologne 1976.
186. Sauzay A - Aiguère. Travail français du XVI^e siècle, pl. XLI in *Collection Sauvageot, dessinée et gravée à l'eau-forte par Édouard Lièvre*. Vol. 1. Noblet & Baudry: Paris 1863
187. Schopfer J - Les origines de l'art français. *La revue blanche* 1896, 10: 408-11
188. Glomy JB - 36 in *Catalogue raisonné d'antiquités... composant le cabinet de feu M. Picard*. Mérimot aîné: Paris 1779
189. Lienhart A - L'histoire du mot curare : du mythe (Raleigh) à la réalité (Gumilla et La Condamine). Club de l'histoire de l'anesthésie et de la réanimation 2009:147
<http://www.histanestrea-france.org/SITE/L-histoire-du-mot-curare-du-mythe.html>
190. Grafton A - *Les origines tragiques de l'érudition - Une histoire de la note en bas de page*. Seuil: Paris 1998
191. Bayle P - *Le Dictionnaire historique et critique*. Reinier Leers: Rotterdam 1697
192. Berckenhagen E - Meister Guido, p. 34 in *Die französischen Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin*. Kunstbibliothek: Berlin 1970



Galvanotype par Elkington, « sous la direction » du chevalier Schlick



Sammlung Fritz Vertram — Chemnitz. [58] (pl. 9) (1917). Sans poinçon selon Hintze [59]



Attribution erronée à Briot dans : [Meyers Großes Konversations-Lexikon](#) (1909) [56]